
LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 156, Novembre 2018, 13e ANNEE
5000 TOMANS
5 €
L'œuvre d'Ali Hâtami
et la nostalgie de
l' "iranité"
www.teheran.ir

www.teheran.ir

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Mosaddeq-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran,
Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap

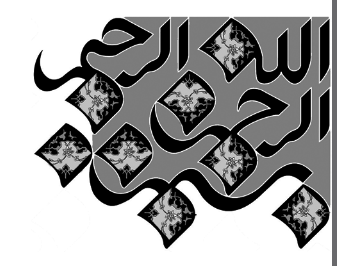


La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat



Recto de la couverture:
Ali Hâtami dans la cité du cinéma Ghazali, en Iran



LA REVUE DE TEHERAN

Premier mensuel iranien
en langue française
N° 156 - Aban 1397
Novembre 2018
treizième année
Prix 5000 Tomans
5 €

Sommaire

CAHIER DU MOIS

04 Le cinéma d'Ali Hâtami, la littérature et l'historicité
Babak Ershadi

10 Ali Hâtami: le plus Iranien des cinéastes iraniens
Filmographie hâtamienne au regard du folklore national
Marzieh Khazâï

22 Hassan le Chauve, le premier film musical du cinéma iranien
Saeid Khânâbâdi

30 La représentation de l'identité iranienne dans *Mâdar*, le dernier film d'Ali Hâtami
Khadijeh Nâderi Beni

34 *Hâji Washington*
Du premier consul de l'Iran aux Etats-Unis au personnage d'un film éponyme
Shabâb Vahdati

CULTURE

Repères

La nécessité de la connaissance de l'Imâm du Temps et les devoirs vis-à-vis de lui dans la pensée chiite (I) 42
Zeinab Moshtaghi

Le GM Parhâm Maghsoudlou, champion du monde d'échecs junior 2018 50
Babak Ershadi

Le carnaval avant le renouvellement dans la civilisation persane 58
Behdad Ostowan

Entretien

Un bleu si bleu que seule l'écarlate…
Entretien avec Jean-Pierre Brigaudiot 64
Rahâ Ekhtiyâri

Littérature

Rentrons ce soir même!
Retour sur le dernier recueil de Peïmân Esmâeïli 74
Samirâ Fâzel

La poésie de la Défense sacrée 78
Khadijeh Nâderi Beni



10



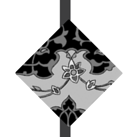
42



50

Le cinéma d'Ali Hâtami, la littérature et l'historicité

Babak Ershadi



Pour Ali Hâtami, le cinéma était un média à la fois humain et sérieux. Cette vision du monde, il la partageait avec plusieurs cinéastes iraniens de sa génération, bien que les sources d'inspiration de ces grandes figures du cinéma d'auteur des années 1960-1970 furent très variées. Bahrâm Beizâï (né en 1938) suivait une approche mythique en conformité avec les traditions du drame shakespearien. Massoud Kimiâï (né en 1941) s'inspirait essentiellement de l'âme du western américain. Fereydoun Goleh (1940-2005) suivait le mouvement hippie[1] des années 1960. Nâsser Taghvâï (né en 1941) était un spécialiste de l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. Ali Hâtami, quant à lui, était particulièrement sensible, d'une part aux traditions du drame traditionnel iranien, et de l'autre à la littérature narrative en langue persane, tant en prose qu'en poésie.

Le premier long-métrage d'Ali Hâtami, *Hassan, le chauve* (1969) est la première comédie musicale du cinéma iranien. Hâtami y a adapté sa propre pièce de théâtre, en s'inspirant d'un récit du même nom de la littérature populaire iranienne. L'intégralité du scénario est en poésie ou en prose rythmique et les répliques sont chantées par les acteurs. Encouragé par le grand succès de son premier film, Ali Hâtami abandonna le théâtre définitivement et se mit à réaliser la même année son deuxième long-métrage, *La colombe à crinière* (1970), suivi d'une deuxième comédie musicale, *Bâbâ Shamal* (1971).

Avant la victoire de la Révolution islamique de 1979, Ali Hâtami réalisa sept films pour le grand écran dont trois[2] manifestent le goût de l'auteur pour une période particulière de l'histoire iranienne, c'est-à-dire l'Iran de l'époque qâdjâre, durant la seconde moitié du XIXe siècle. En outre, ces films illustrent la déception de Hâtami vis-à-vis de la personnalité et du destin du «héros iranien». Dans sa pensée, le «héros» qui se démarque des autres par son individualité est voué à l'échec, à l'isolement et à la mort. En effet, le héros semble être condamné par le cadre moral et le système des relations sociales. Ainsi *La colombe à crinière* (1970) relate l'échec moral d'un jeune homme qui «vole» l'amour à son frère aîné, et *Sattâr Khân* (1972) met en scène la fin tragique d'un grand héros de la Révolution constitutionnelle. Enfin, dans le

Le premier long-métrage d'Ali Hâtami, *Hassan, le chauve* (1969) est la première comédie musicale du cinéma iranien. Hâtami y a adapté sa propre pièce de théâtre, en s'inspirant d'un récit du même nom de la littérature populaire iranienne. L'intégralité du scénario est en poésie ou en prose rythmique et les répliques sont chantées par les acteurs. Encouragé par le grand succès de son premier film, Ali Hâtami abandonna le théâtre définitivement et se mit à réaliser la même année son deuxième long-métrage, *La colombe à crinière* (1970), suivi d'une deuxième comédie musicale, *Bâbâ Shamal* (1971).

Souteh Delân (Cœurs enflammés, 1977), qui est sans doute le meilleur film de Hâtami avant la victoire de la Révolution, les héros finissent dans la mort et l'amertume.

Très vite, Ali Hâtami se spécialise dans la représentation cinématographique d'une partie de l'histoire iranienne qu'il choisit comme décor de ses films: la seconde moitié du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle. Il poursuit ce chemin après la Révolution de 1979. En 1982, Hâtami produit *Hadji Washington*, l'histoire du premier ambassadeur d'Iran aux États-Unis, Hadji Hossein-Gholi Nouri, qui fut chargé de cette mission en 1889 par le roi qâdjâr Nâssereddin Shâh (1831-1896). L'ambassadeur ne connut pendant son séjour américain que le mépris et l'isolement, et sa mission se transforma en exil. *Hadji Washington* est sans doute le film le plus politique de Hâtami, qui y présente les relations conflictuelles gouverneur/gouverné et oppresseur/opprimé. Le triste destin de l'ambassadeur montre comment l'idée du dialogue et de la réconciliation peut devenir la victime des jeux politiciens.

Dans son œuvre suivante, Ali Hâtami met en scène l'histoire de Kamâl-ol-Molk, grand peintre iranien de la fin de l'ère qâdjâre et du début de l'ère pahlavi. *Kamal-ol-Molk* (1983) est tourné en grande partie dans le palais Golestân de Téhéran. Le héros de ce film est encore une fois victime d'un triste sort pour lequel il semble être prédestiné. Comme dans les films précédents de Hâtami, la vie du peintre Kamâl-ol-Molk est le récit de l'échec d'un grand héros.

Jaafar Khân revient d'Europe (1987) est une adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre du même nom, œuvre de Hassan Moghaddam (1898-1925). Il s'agit, en fait, d'une «adaptation à l'envers», car si Hâtami a gardé l'histoire principale de la pièce de Moghaddam, il en a changé complètement la signification. L'histoire ne se passe plus à l'époque de la dynastie



Ali Hâtami (1944-1996)

Dans sa pensée, le «héros» qui se démarque des autres par son individualité est voué à l'échec, à l'isolement et à la mort. En effet, le héros semble être condamné par le cadre moral et le système des relations sociales.



Ali Hâtami et Ali Nassiriyan lors du tournage de *Kamâl-ol-Molk* (1983).

En 1982, Hâtami produit *Hadji Washington*, l'histoire du premier ambassadeur d'Iran aux États-Unis, Hadji Hossein-Gholi Nouri, qui fut chargé de cette mission en 1889 par le roi qâdjâr Nâssereddin Shâh (1831-1896). L'ambassadeur ne connut pendant son séjour américain que le mépris et l'isolement, et sa mission se transforma en exil. Hadji Washington est sans doute le film le plus politique de Hâtami, qui y présente les relations conflictuelles gouverneur/gouverné et oppresseur/opprimé.

des Qâdjârs, mais vers la fin du règne des Pahlavis. Jaafar Khân, qui rentre d'un séjour à l'étranger, n'est plus le personnage positif du récit. Hatâmi lui a donné un rôle négatif. Si la pièce de Moghaddam était favorable au progressisme triomphant de celui qui rentrait d'Europe, Ali Hâtami s'affirme dans ce film plutôt favorable à la tradition.

La mère (1989) est sans doute le film le plus marquant le grand public du cinéma d'Ali Hâtami. L'intrigue se déroule progressivement sur la base de deux séries d'événements distincts, mais entrelacés. La première série rassemble les enfants d'une famille dans la vieille maison de leurs parents autour de leur mère âgée qui vient de quitter une maison de retraite. Ils font revivre leurs souvenirs d'enfance communs. La deuxième ligne est centrée autour du sentiment de la mère qui sait qu'elle va bientôt mourir. Elle charge ses enfants de préparer ses funérailles.

Enfin, *Delshodegân* (Cœurs perdus, 1991) relate le voyage d'un petit orchestre iranien à Paris à l'époque qâdjâre pour enregistrer les premiers disques de musique traditionnelle iranienne. Le héros tombe malade et meurt dans la solitude pendant ce voyage, ce qui rappelle le destin amer de presque tous les personnages principaux des films d'Ali Hâtami.

Filmographie d'Ali Hâtami en tant que scénariste et réalisateur

1969	Hassan Katchal (Hassan le chauve)
1970	Towghi (La colombe à crinière)
1971	Bâbâ Shamal
1972	Ghalandar
1972	Sattâr Khân
1975	Soltân-e Sâhebgharân (série télévisée)
1977	Souteh Delân (Cœurs enflammés)
1982	Hadji Washington
1983	Kamâl-ol-Molk
1987	Jaafar Khân az farang bargashteh (Jaafar Khan revient d'Europe)
1987	Hezâr Dastân (L'Homme à mille mains, série télévisée)
1989	Mâdar (La mère)
1991	Delshodegân (Cœurs perdus)

Les personnages des films d'Ali Hâtami semblent avoir les traits de caractère les plus représentatifs du «héros iranien»: ils sont respectueux des mœurs et des traditions, et prennent leurs distances vis-à-vis des comportements dits «occidentalisés». Le confit entre la tradition et la modernité est ainsi l'une des préoccupations majeures d'Ali Hâtami. Pourtant, il ne faut pas confondre ce conflit intérieur avec l'intérêt que Hâtami éprouve pour utiliser le décor et les accessoires appartenant à ses périodes historiques préférées, à savoir la fin de la période des Qâdjârs et le début du règne de la dynastie des Pahlavi.

Dans certaines œuvres d'Ali Hâtami comme *Kamâl-ol-Molk, Delshodegân*, ou ses deux célèbres séries télévisées, nous trouvons une admiration manifeste du réalisateur pour les mœurs et traditions iraniennes. Pourtant, les films «non historiques» de Hâtami (*Ghalandar, La colombe à crinière, La mère*…) sont également marqués par une historicité évidente.

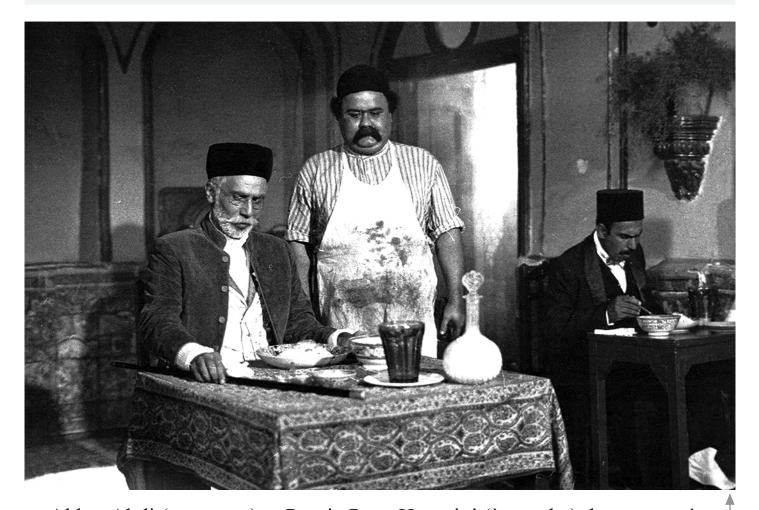
L'architecture, le décor, les accessoires et la langue soutenue des personnages sont tous des instruments au service de la narration. Ali Hâtami s'inspirait souvent de la narration traditionnelle des récits littéraires ou populaires. Les récits secondaires sont nombreux et permettent au spectateur de mieux connaître les personnages. C'est une méthode empruntée au *naqqâli*, une forme ancienne de récit oral dont les origines remonteraient à la période préislamique.[3]

Les personnages d'Ali Hâtami sont facilement reconnaissables par le biais de leur langage. Les dialogues de ses films sont exceptionnels en raison de la richesse du langage des personnages: la parole est rythmée, les proverbes sont abondants, les accents et les manières



Ezzatollah Entezâmi (à gauche) et Hossein Sarshahr, les deux principaux acteurs de *Ja'far Khân revient d'Europe* (1987).

Les personnages des films d'Ali Hâtami semblent avoir les traits de caractère les plus représentatifs du «héros iranien»: ils sont respectueux des mœurs et des traditions, et prennent leurs distances vis-à-vis des comportements dits «occidentalisés». Le confit entre la tradition et la modernité est ainsi l'une des préoccupations majeures d'Ali Hâtami.



Akbar Abdi (au centre) et Parviz Pour-Hosseini (à gauche) dans une scène de *Delshodegân* (Cœurs perdus, 1991).

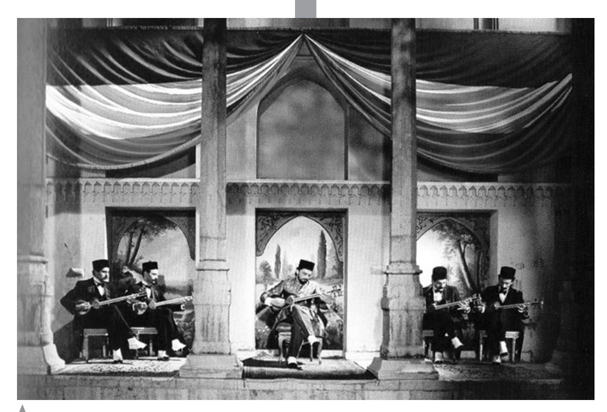


Roqayeh Tchehr-Azâd joue le rôle principal de «La mère» (1989).

révèlent les milieux sociaux auxquels appartiennent les personnages. Le langage est comme le fil conducteur du «drame», car le cinéma d'Ali Hâtami est tout à fait dramatique. Il est donc impossible de supprimer une réplique sans porter préjudice à l'univers dramatique créé par le cinéaste. ■



Mâdar (La mère, 1989)



Delshodegân (Cœurs perdus, 1991)



Ali Hâtami (à gauche) lors du tournage de *Kamâl-ol-Molk* (1983).



Ali Hâtami et Rezâ Arham-Sadr lors du tournage de *Ja'far Khân revient d'Europe* (1987).



Dâvoud Rashidi joue le rôle de l'inspecteur de police dans *Hezâr Dastân* (L'Homme aux mille mains), série télévisée, 1987.

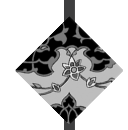
---

1. Bien que le mouvement hippie à proprement parler soit apparu dans les années 1960 aux États-Unis, certains considèrent que l'on peut tracer ses racines historiques à l'antiquité grecque et perse, notamment la philosophie cynique de Diogène (IVe siècle av. J.-C.) et la notion de liberté dans le mouvement religieux de Mazdak (Ve siècle apr. J.-C.), dérivé du mazdéisme et du manichéisme, vers la fin du règne de l'Empire sassanide.
2. *Bâbâ Shamal* (1971), *Ghalandar* (1972) et *Sattâr Khân* (1972).
3. Bombardier, Alice: *La narration populaire iranienne (naqqâli) à un tournant de son histoire*, in: *La Revue de Téhéran*, n° 42, mai 2009, pp. 4-10. Accessible à: *http://www.teheran.ir/spip.php?article960#gsc.tab=0*

Ali Hâtami: le plus Iranien des cinéastes iraniens

Filmographie hâtamienne au regard du folklore national

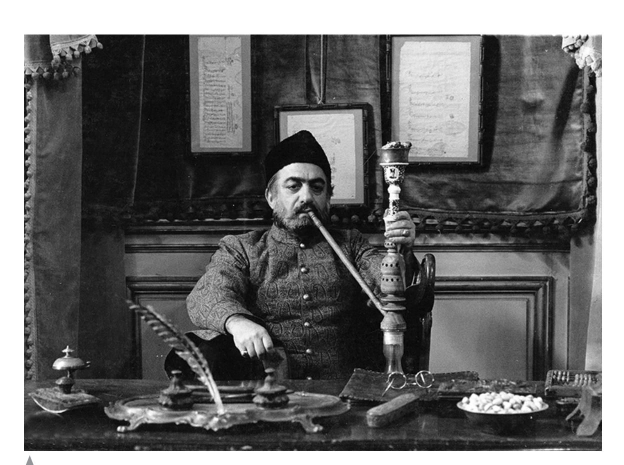
Mostafâ Khal'atbari Limaki
Traduit par
Marzieh Khazâï



Le cinéma peut jouer un rôle essentiel pour refléter le folklore populaire. Avant l'arrivée du cinéma et avant sa diffusion en Iran, dans la culture populaire iranienne, il y avait une même sorte d'art folklorique en vogue parmi les gens, nommé *shahr-e-farang* ou *shahr-e-farangi*. Cet art populaire se basait sur des histoires racontées par un conteur à partir d'images aperçues dans une boîte quadrangulaire posée sur une charrette à quatre roues. La boîte était trouée de deux ou trois petites fenêtres par lesquelles les gens voyaient une ronde d'images et de photographies en couleur. Le choix et l'ordre de passage des photographies dépendaient du goût du conteur de *shahr-e-farang*. Les Iraniens avaient si bien accueilli cet art populaire et audiovisuel qu'avoir un *shahr-e farang* était un métier. Aujourd'hui, cette pratique orale d'imagination, de narration et de poésie a disparu. Le cinéma lui-même est sous la pression constante des nouveautés technologiques qui dispersent sa définition.

Néanmoins, avec son film *Hassan Katchal* (Hassan le Chauve), le cinéaste Ali Hâtami a réussi à immortaliser l'art du *shahr-e farang. Hassan le Chauve* est le premier film de ce cinéaste et raconte, à l'ancienne, l'histoire folklorique de Hassan le Chauve. Ce film commence dans le même registre et en reprenant les mêmes paroles que les *shahr-e-farang.* Les images du film rappellent également cet art qâdjâr.

L'insistance sur la culture et l'identité iraniennes dans les œuvres d'Hâtami



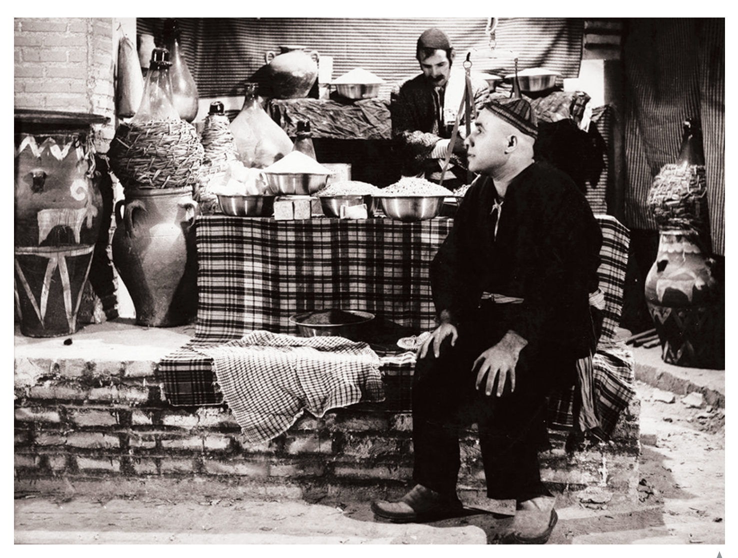
Hâji Washington

Tous les personnages principaux des films de Hâtami se présentent comme des modèles traditionnels d'Iraniens. Ils respectent verbalement et pratiquement les coutumes et les traditions iraniennes. Ils s'opposent à l'aliénation face aux éléments culturels de l'Autre. Chez Hâtami, au travers de ces personnages, la réflexion sur la confrontation entre la tradition et le modernisme a acquis une fonction cinématographique. Les personnages de Hâtami pratiquent les arts iraniens, la peinture iranienne, la musique iranienne, la calligraphie iranienne. Ils portent des vêtements iraniens, mangent des plats iraniens. Ils ne cessent de mettre l'accent sur l'authenticité et la noblesse de la culture iraniennes. Dans son film *Hâji Washington,*

Hâji met l'accent sur son identité nationale même en offrant des pistaches au ministre des Affaires Etrangères et au Président des États-Unis. La filmographie de Hâtami est à moitié faite de films historiques qui célèbrent l'iranité et les traditions iraniennes, tels *Kamâlolmolk, Delshodegân, Hezârdastân* et *Soltân Sâhebgharân*, et à moitié de films qui, sans être historiques, mettent fortement en relief l'iranité, la culture iranienne et ses traditions, tels que *Ghalandar* (Généreux), *Toghi* et *Mâdar* (La mère). Pour que les personnages aient telles caractéristiques, il faut qu'ils s'opposent à la culture d'autrui, celle qui ne leur appartient pas. Hâtami présente une image négative des gens qui aliènent leur propre culture. Par exemple Khân Mozafar, un des personnages de *Rossignol,* est présenté sous des dehors peu ragoûtants du fait de son attachement à une culture occidentale qui n'est pas la sienne.

Le style narratif des œuvres de Hâtami

Le style narratif de Hâtami a une importance primordiale et anime le décor, l'architecture et sa parole somptueuse. Sans ce style narratif, les superbes espaces historiques et anciens qu'il met en scène évoqueraient plutôt le silence d'un musée. La manière de conter et la narration des films de Hâtami semblent au service de la persuasion, de la cohérence et de la valeur significative de l'œuvre. Les nombreux récits secondaires enrichissent le récit principal à la façon des Mille et Une nuits, en déployant des récits dans les récits. Ce style narratif emprunté à l'art du conteur établit des nœuds dans le récit principal et donne ainsi la possibilité de construire des couches narratives pour parler des événements culturels et sociaux. Par exemple, l'irruption des Amérindiens dans



Hassan le Chauve

l'ambassade d'Iran dans *Hâji Washington* ne semble aucunement liée aux événements précédents. Elle marque un nouveau récit, lié cependant aux autres,

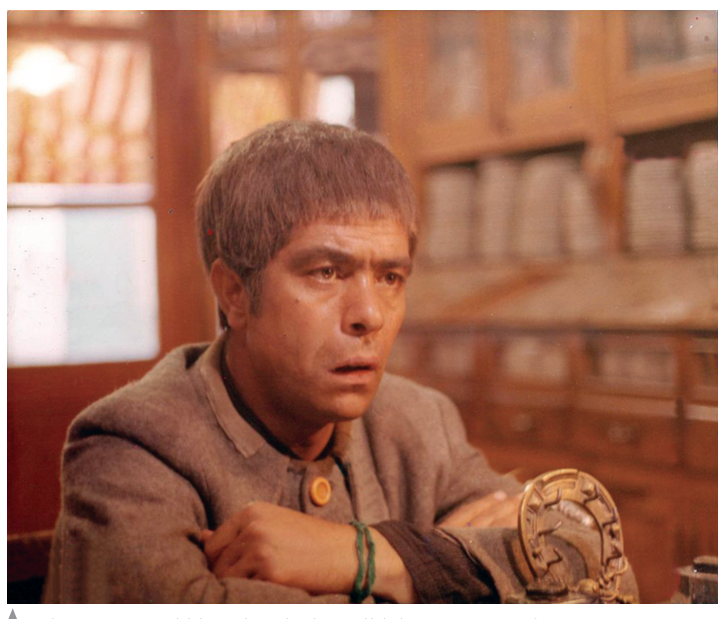
> Chez Hâtami, au travers de ces personnages, la réflexion sur la confrontation entre la tradition et le modernisme a acquis une fonction cinématographique. Les personnages de Hâtami pratiquent les arts iraniens, la peinture iranienne, la musique iranienne, la calligraphie iranienne. Ils portent des vêtements iraniens, mangent des plats iraniens. Ils ne cessent de mettre l'accent sur l'authenticité et la noblesse de la culture iraniennes.

qui permet de dessiner les préoccupations profondes du personnage principal. La caractérisation des personnages dans les films de Hâtami s'appuie également beaucoup sur son style de conteur. L'une des techniques les plus caractéristiques



Ali Hâtami (au centre) lors du tournage de *Ghalandar* (Généreux)

de ce cinéaste est son attribution d'un langage unique à chaque personnage. Aux côtés de l'utilisation de la langue rythmique, des chansons et des proverbes, Hâtami se sert également d'un discours et d'un accent particuliers pour singulariser chaque personnage. L'accent d'Abolfath, lors de l'adieu à sa femme dans *Hezârdastân,* le parler populaire de Majid dans *Sout-e-delân*, ou encore l'argot de Seyyed Mortezâ et de Seyyed Mostafâ dans *Toghi* sont d'excellents exemples de cet exercice du langage.



Behrouz Vosoughi joue le rôle de Majid dans *Sout-e Delân*

Dans les films de Hâtami, le décor urbain joue également un rôle esthétique de premier plan. La ville où se passe l'histoire est donnée dans le courant de la vie quotidienne, où se profilent les coutumes et traditions iraniennes. Ainsi, par exemple, dans le film *Mâdar* (La mère), bien que l'histoire se passe à l'époque contemporaine, la langue ancienne de la mère et l'architecture intérieure et même extérieure de la maison, et au-delà, du quartier, font de la mère une gardienne du retour à soi et aux racines.

Hâtami crée une langue, par-delà l'Histoire et la réalité. Dans toutes ses œuvres, quelle que soit la période

historique qui contextualise le récit, Hâtami mobilise les ressources des deux langues officielle et populaire, en exploitant amplement les possibilités syntaxiques, lexicales, descriptives et distinctives de chacune d'entre elles.

Pour caractériser ces personnages, Hâtami ne se contente pas du langage. Les métiers et objets quotidiens, comme les outils, replacent également le personnage dans une continuité identitaire et culturelle. Par exemple Habib, loueur de vaisselle dans *Sout-e-delan,* précise la liste de la vaisselle et le prix qu'il reçoit pour louer chaque pièce de cette vaisselle, et cette liste devient archive. De même, dans *Hâji Washington,* lorsque Hâji rapporte ce qui s'était passé la veille dans la réception du président de l'Amérique, il décrit minutieusement les repas et les desserts mangés et déroule la liste des boissons bues. La mention des noms des repas et des boissons met en scène les différences culturelles entre l'Iranien et l'Américain, tout en déployant le sentiment d'exil que ressent le personnage de Hâji.

Au début de *Hâji Washington,* quelques séquences mettent en scène les métiers traditionnels de l'époque nasséride. Cela laisse penser que c'est une introduction au sentiment d'étrangeté que Hâji ressentira une fois qu'il sera détaché de ce contexte culturel.

Le destin est aussi une préoccupation majeure de ce cinéaste; le thème de la destinée apparaissant tout au long de sa filmographie. Le destin de Tchelguiss et celui de Hassan le Chauve, le destin de Seyyed Mortezâ et la tourterelle (*toghi*) qu'il rapporte chez lui. Le destin chez Hâtami est puissant, il faut l'accepter. Cette soumission au destin prend parfois une teinte religieuse, comme on peut le voir dans *Mâdar*.



Ali Nasiriân joue le rôle de Abolfath, lors de l'adieu à sa femme dans *Hezârdastân*

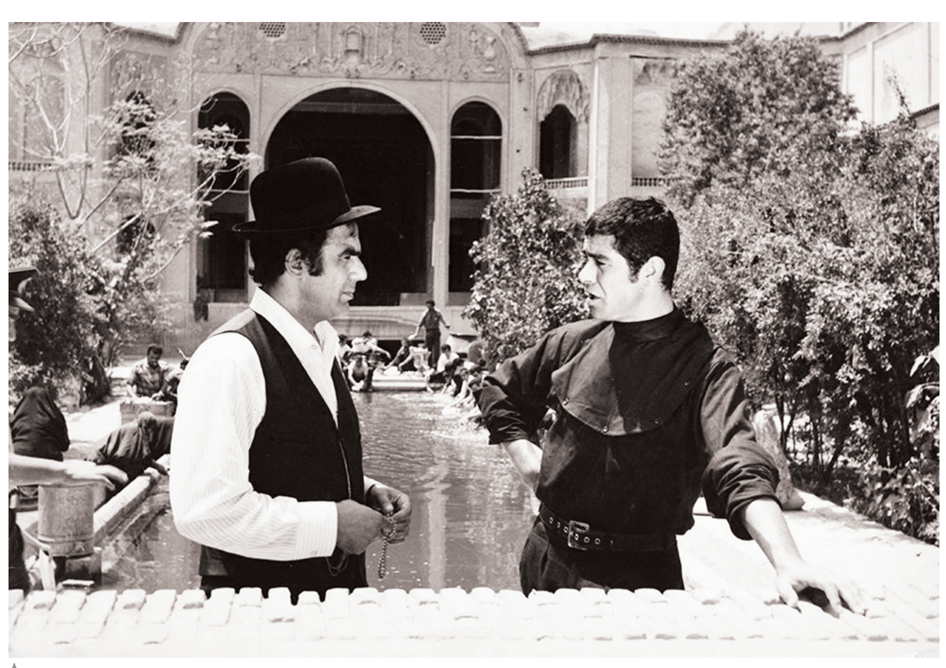
Panorama populaire de la filmographie de Hâtami

***Hassan Katchal* (Hassan le Chauve, 1970)**

Ce film est considéré comme le premier film musical iranien. Hâtami a pour objectif d'y transformer la forme du récit iranien au cinéma en un spectacle traditionnel. Ce film est marqué par la réanimation des images de la peinture traditionnelle, la réanimation de la forme des anecdotes anciennes dans les histoires traditionnelles et les contes. Les nouveautés introduites par Hâtami



Hassan Katchal (Hassan le Chauve, 1970)



Nâsser Malek Motiee (à gauche) et Behrouz Vosoughi (à droite) lors du tournage de *Toghi* (1970)

comprennent notamment l'usage d'un langage de conteur, de la métrique classique, populaire ou folklorique, l'emploi de langages familiers désuets, et le montage des séquences de manière à ce que chacune soit un conte, un rythme d'anecdotes qui charpente le film. L'utilisation nostalgique des techniques de narration orale du *shahr-e-farang* et l'emploi de la langue et de la musique populaire étaient alors inconnues du cinéma iranien. En reprenant à son compte les arts populaires ancestraux et en les adaptant au cinéma d'une manière inédite et originale, Hâtami réussit, avec *Hassan le Chauve,* à établir un dialogue esthétique entre le cinéma, le folklore et les arts ancestraux.



***Toghi* (1970)**

Dans ce film qui se déploie à partir d'une mise en scène de la cérémonie du lavage rituel des tapis dans le village de Mashhad-e Ardehâl – près de Kâshân -, le cinéaste illustre l'ensemble du récit à la lumière de ce spectacle rituel et traditionnel. Corrélativement, l'importance de la représentation de l'architecture traditionnelle, avec notamment des pandj-dari[1], les décorations et ornements architecturaux, le petit bazar, la disposition urbaine des quartiers, ruelles, bazars, etc. révèle l'intérêt et l'intelligence de Hâtami dans



Sattâr Khân (1973)

l'inscription de la ville et de ses paysages dans la poésie de son œuvre. Hâtami ne montre pas une ville figée. Il montre les bâtiments anciens et ruinés, menacés de démolition, non entretenus, disparaissant sous une modernisation aveugle et agressive. Cette architecture et les paysages urbains sont des éléments fondamentaux de l'œuvre de Hâtami.

Dans *Toghi,* encore une fois, les multiples langages, les proverbes, les dialectes, les éléments religieux et iconiques ou des traditions comme la colombophilie, très ancrée dans la culture populaire iranienne, dessinent plus qu'un seul récit, mais de multiples récits où se cristallisent des éléments folkloriques iraniens.

***Sattâr Khân* (1973)**

Ce film paraît reconstituer la vie d'un des chefs de la Révolution constitutionnelle iranienne. Mais Hâtami, autant du fait des nécessités de son film et de sa narration, que de sa perception de l'Histoire et de la narration historiographique, n'hésite pas à modifier les éléments historiques. Il ne reste pas fidèle à une lecture sèche de l'événement. Ce qui l'intéresse et le fait réfléchir est la manière de raconter l'histoire, une narration vue comme fait artistique cinématographique. Ainsi, le film *Sattâr Khân,* dont le titre semble indiquer qu'il revisite la vie du révolutionnaire éponyme, s'attache à la vie d'un poète constitutionnaliste de l'époque constitutionnelle: Aref Ghazvini. Au travers de ce personnage, l'histoire de cette révolution est revue aux prismes de la littérature et de la poésie qu'elle a produite, non pas plus tard, mais lors des événements. Ceci sans que la révolution dans sa dimension sociale et politique soit passée sous silence. C'est bien elle qui constitue l'histoire de ce film, qui



Ali Nasiriân (à gauche) et Enâyatollâh Bakhshi (à droite) lors du tournage de *Sattâr Khân* (1970)

Ce qui l'intéresse et le fait réfléchir est la manière de raconter l'histoire, une narration vue comme fait artistique cinématographique. Ainsi, le film *Sattâr Khân*, dont le titre semble indiquer qu'il revisite la vie du révolutionnaire éponyme, s'attache à la vie d'un poète constitutionnaliste de l'époque constitutionnelle: Aref Ghazvini. Au travers de ce personnage, l'histoire de cette révolution est revue aux prismes de la littérature et de la poésie qu'elle a produite, non pas plus tard, mais lors des événements.

s'attache à décrire la lutte pour la liberté, les idéaux et les espoirs qu'elle charriait. *Sattâr Khân* représente la pensée constitutionnelle en tant que pensée libératrice qui permet au peuple de prendre son destin en main et engage d'ailleurs une réflexion à un niveau plus profond sur cette destinée qui ne cesse

de faire méditer le cinéaste.

Soltân-e Sâhebgharân **(Le roi de deux siècles[2], 1976)**

La poésie, la peinture, le théâtre et la bouffonnerie iraniens de Karim, invétéré fumeur d'opium, sont les arts revisités dans *Soltân-e Sâhebgharân*. Parallèlement, la langue et la littérature, l'architecture et la conception des vêtements jouent un rôle primordial dans ce film. Ici, Hâtami pose un autre point de vue par rapport au destin. Dans cette perspective, les rois et les gouverneurs s'illustrent comme des êtres qui sont les proies d'un destin fatal. Ainsi, au commencement du règne de Nâssereddin Shâh, l'astrologue royal prédit le meurtre de ce roi alors adolescent cinquante ans plus tard le jeudi 12 zigha'deh 1313 de l'hégire lunaire[3]. Le roi vit désormais de manière à éviter son propre assassinant. Mais il finit quand même sous les balles de Mirzâ Kermâni le jour fatidique prédit par l'astrologue.



Parviz Fannizâdeh (à gauche) et Jamshid Mashâyekhi (à droite) lors du tournage de *Soltân-e Sâhebgharân,* 1976.

Sout-e-delân **(1978)**

La musique folklorique et la musique classique iraniennes, de même que des musiques régionales, en particulier la musique traditionnelle téhéranaise, sous-tendent ce film et portent le récit. Ce film, qui est l'un des plus «esthétiques» de Hâtami, est fortement chargé d'éléments folkloriques et traditionnels, autant verbaux que matériels, telles que la vaisselle iranienne, les arrangements décoratifs d'intérieur, les *korsi*[4], la tradition religieuse et toute la structure urbaine et sociale qui s'y rattache, comme les mosquées ou les sanctuaires, ou les coutumes spirituelles dont il est difficile de dire si elles appartiennent à la tradition islamique ou préislamique iranienne, tel que le rôle religieux du miroir ou les emplacements des objets sacrés dans la maison.

Hâji Washington **(1983)**

L'une des expériences importantes de Hâtami dans ce film complexe est la mise en scène particulière de la tradition confrontée à la modernité, notamment au travers de l'usage de la langue. Dans ce film, les registres de langue employés par les personnages sont en soi un monument dialectique, et l'on voit avec une pointe de nostalgie la manière dont la langue hautaine et précieuse de la cour s'oppose à la langue populaire des humbles d'une part, et à la langue de la modernité d'autre part. Comme mentionné antérieurement, ce film commence par la présentation des métiers traditionnels et leurs lieux tels le bazar de Téhéran, le bazar des chaudronniers, des fabricants de caisses, des herboristes,

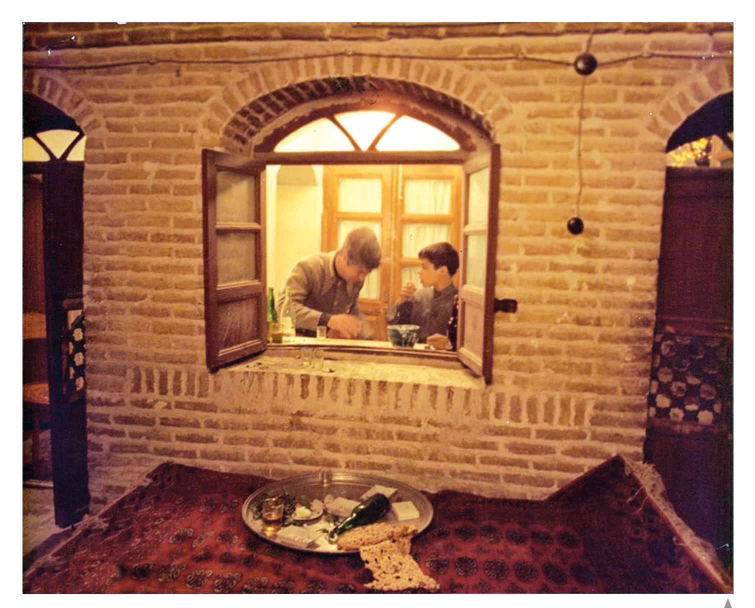
des marchands d'étoffes, des marchands de riz, des forgerons, etc.

La musique de ce film est également importante. Dès l'ouverture, la mélodie du *ney* (la flûte traditionnelle iranienne), accompagnée par le *daf* et le *tar,* s'approprie le film et accompagne les états du personnage, tout en ouvrant une fenêtre sur les questions que ce film pose. Après *Hassan le Chauve,* ce film reprend de nouveau le fil d'une histoire racontée comme un conte, avec de nouveau des images du *shahr-e farang.* Avec des images, Hâtami montre Hâji dans son nouvel environnement, un pays étranger où il se sent exilé. L'une des scènes les plus remarquables est celle du sacrifice d'un mouton lors de l'Aïd par cet ambassadeur et les monologues dont il l'accompagne. Hâtami a réussi à échapper à une dichotomie superficielle entre la tradition et la modernité pour arriver à la question de l'habitus et du monde intérieur. Ce personnage qui refuse de s'adapter le moins du monde à ce nouveau pays est si exilé que l'on se demande si le retour à l'Iran serait vraiment son remède.

***Kamâlolmolk* (1985)**

Ce film, qui revisite à sa façon la vie du peintre éponyme Kâmal-ol-Molk, peintre de cour qâdjâre, constitue un hommage à la peinture iranienne. Hâtami a visiblement une trilogie artistique qui explore son époque favorite, l'ère qâdjâre. Il rend hommage à la musique avec *Delshodegân,* à la calligraphie avec *Khâstegar* (Le Prétendant), et à la peinture avec *Kamâlolmolk.*

Dans *Kamâlolmolk,* comme dans *Sattâr Khân,* Hâtami profite de l'Histoire pour donner une histoire propre. Dans ce film, il semble qu'il essaie de réconcilier et de joindre le cinéma, la culture, et l'art



Sout-e Delân (1978)

Hâtami a réussi à échapper à une dichotomie superficielle entre la tradition et la modernité pour arriver à la question de l'habitus et du monde intérieur. Ce personnage qui refuse de s'adapter le moins du monde à ce nouveau pays est si exilé que l'on se demande si le retour à l'Iran serait vraiment son remède.



Hâji Washington (1983)



Kamâlolmolk (1985)

iranien. Autrement dit, de joindre un art «occidental», celui du cinéma, à un art traditionnel iranien. Il vise aussi à revivifier par ce biais l'art iranien par une langue moderne et contemporaine.

***Hezârdastân* (1979-1988)**

Cette série historique est la meilleure que Hâtami ait réalisée. Elle met en récit la langue du moment historique préféré de Hâtami, ses récits, ses vêtements traditionnels, ses comportements, sa calligraphie, sa musique, son chant et l'entrée de la modernité en Iran, avec la Révolution constitutionnelle qu'elle a engendrée. On peut voir tout cela par exemple dans la scène où Khân Mozaffar demande, dans le hall du Grand Hôtel, au maître Delnavâz de chanter la très ancienne chanson de *Morgh-e Sahar,*



Hezârdastân (1979-1988)

malgré l'interdiction qui la frappe à l'époque. On pourrait penser que *Hezardastân* concentre toutes les préoccupations du cinéaste à propos de la culture, de l'Histoire, de l'art, du gouvernement, des hommes, de la mort et du destin. *Hezârdastân* présente également la vie du vieux Téhéran avec ses ruelles, ses bazars, ses métiers, ses gens...

***La Mère* (1990)**

Dans ce film de Hâtami, le thème de la destinée est encore plus accentué que dans ses autres films. La mère se soumet comme un être cultivé à son destin divin, car «la mort est la vérité de la vie», selon elle. Elle prépare elle-même dans le détail ses funérailles à venir. Dans ce film, on remarque encore la présence de beaucoup d'éléments nobles iraniens, tels la maison iranienne avec le bassin et les jets d'eau, la réception du soir, la réception du jour, etc. On peut y voir également les rituels et les cérémonies funéraires iraniens.

Le champion du monde Takhti

Dernier film de l'œuvre de Hâtami, cette production inachevée a pour sujet la vie du champion de lutte iranien Gholâmrezâ Takhti, qui fut la jonction entre la lutte iranienne et les arts *pahlavâni* et la lutte moderne comme sport international et olympique. La proverbiale générosité de ce champion semble avoir été le point de départ de ce film qui est malheureusement demeuré inachevé avec le décès de Hâtami.

Conclusion

Dans les milieux artistiques, Hâtami est connu comme le plus Iranien des cinéastes iraniens. Les œuvres de Hâtami peignent toujours les croyances religieuses à côté des traditions et des valeurs anciennes iraniennes. De ce fait, il représente une composition réelle et acceptable de l'identité nationale et iranienne. Une telle composition se trouve aussi dans les rites iraniens comme dans la fête de Norouz, les réceptions et les fêtes, les noces ou les funérailles, autant que dans les us et coutumes du quotidien.

Avec *Hassan le Chauve*, les Iraniens se remémorent leurs récits, proverbes et idiomes folkloriques, ainsi que la culture ancestrale et populaire qui a donné naissance à cette littérature. Avec *Toghi* et *Ghalandar,* ils se souviennent de l'amour-passion à l'iranienne. Ils



La Mère (1990)

retrouvent le mythe national de la révolution, la confrontation violente de la tradition et de la modernité en Iran avec *Sattar Khân* ou *Amir Kabir.* Avec *Khâstegâr*, ainsi que les codes de l'ironie et de l'humour traditionnel. Les tracas des familles iraniennes avec leurs préoccupations, leurs problèmes sociaux, leurs intérêts personnels et leur amour dans *Sout-e-delân*. Dans *Mâdar,* la structure fondamentale et basique des grandes épreuves de la vie, dans le prisme d'une culture iranienne traditionnelle. Des défis historiques, politiques, sociaux, culturels et voire individuels dans *Hezârdastân.* La vie des rois et de leurs cours dans *Sôltan-e Sâhebgharân, Kamâlolmolk* et *Hâji Washington.* Et enfin, *Delshodegân* présente un panorama de la poésie, du chant et de l'art iranien au matin de la modernité.

Ce cinéaste n'admire pas aveuglément ces traditions et rites. Il les relit tout en les critiquant, mais sa finesse est grande et sa nostalgie d'un âge d'or qu'il ne cesse d'interroger.

Tout cela n'est qu'une partie de tout ce que Hâtami a projeté sur l'écran de cinéma en tant que culture, traditions, rites et valeurs morales et pratiques des Iraniens. Ce cinéaste n'admire pas aveuglément ces traditions et rites. Il les relit tout en les critiquant, mais sa finesse est grande et sa nostalgie d'un âge d'or qu'il ne cesse d'interroger. De son enfance iranienne, de l'éducation qu'il reçut alors, il tire aussi le matériau des jeux d'enfant dans les rues de la vie qu'arpente Hassan le Chauve, du cardage du coton dans *Toghi* et *Mâdar,* du cérémoniel des repas dans *Soltân-e Sâhebgharân,* des ustensiles de l'art gastronomique iranien dans *Sout-e Delân,* de taille du *qalam* – plume de calligraphie - dans le titrage de *Hezardastân,* de la fabrication d'un *târ* par Ali-Asqar Garmsiri dans le titrage de



Le champion du monde Takhti, dernier film de Hâtami

Delshodegân, etc.

Son œuvre est donc unique, notamment de par son évocation et son regard sur de nombreux arts et artisanats traditionnels iraniens qui reflètent un aspect de la culture de ce pays. Citons encore comme exemple la narration et la danse dans *Hassan le Chauve*, l'architecture irano-islamique dans *Toghi,* la représentation de la poésie et du mysticisme dans une série intitulée *Mathnavi Ma'navi*, ou l'histoire du Rezâ de *Hezârdastân,* qui était fusilier mais aussi calligraphe. Comme un rappel de la proximité entre les métiers de la guerre et de l'art selon le mysticisme iranien. Ou la mise en scène impressionnante de la philosophie de la miniature et de la peinture persane dans *Kamâlolmolk:* une libération. De soi, de ses passions, des autres. Comme quand le peintre prisonnier dessine sur le mur de sa geôle un homme qui s'en évade.

La décoration ou la scénographie iranienne des œuvres de Hâtami avait une telle importance pour la caractérisation de ses personnages que ce cinéaste a construit, lui-même, la première ville cinématographique de l'Iran. Cette ville dépeint simultanément l'Iran ancien et moderne avec des auvents, des avenues, et des bazars où flotte le parfum du basilic, du pain frais et du kabâb, où l'on entend les bruits cristallins de l'eau dans les narguilés des maisons de thé, où le visiteur se prélasse jusqu'à ce qu'un inconnu vienne lui demander de faire un bout de chemin avec lui. Tous ces faits représentent la manière de vivre à l'iranienne, ce sont des images pures de croyances iraniennes et d'une manière de vivre qui tend à se perdre. C'est parce que Hâtami appelle à une culture ancestrale que son cinéma est un cinéma national iranien plus que toute autre chose. ■



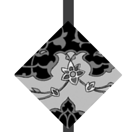
Ali Hâtami lors du tournage de *Khâstegâr* (1972).

---

1. Le *pandj-dari* (littéralement le «cinq portes») est une pièce des maisons traditionnelles iraniennes qui s'ouvre sur une grande terrasse. Elle est également dotée de cinq hautes portes-fenêtres.
2. Surnom du roi qâdjâr Nâssereddin Shâh.
3. Date à laquelle Nâssereddin Shâh fut effectivement assassiné.
4. Le *korsi* est une table recouverte d'un tapis ou de couvertures et chauffée, autour de laquelle les gens se rassemblaient en hiver. Le *korsi* rassemblait donc autour de lui les gens lors des soirées d'hiver où l'on racontait de nombreuses histoires. Il y a donc aussi une dimension narrative et littéraire à cet objet de la vie quotidienne.

Hassan le Chauve, le premier film musical du cinéma iranien

Saeid Khânâbâdi



La plupart des historiens du cinéma estiment que le Septième art est né le 28 décembre 1895, avec la première projection publique du film "La Sortie de l'usine" des frères Lumière à l'hôtel Scribe de Paris. Mais certains de ces historiens ne mentionnent pas que ce jour-là, ces inventeurs du cinématographe ont demandé à un pianiste de jouer quelques morceaux lors de la projection du film. La musique accompagne donc le cinéma depuis sa naissance. L'art du cinéma, dès la première génération des films muets, est strictement rattaché à la musique. Pourtant, la présence de la musique dans les œuvres cinématographiques varie d'un film à l'autre. Dans certains films, la musique se résume à une bande musicale de fond qui se juxtapose aux images et séquences. Mais dans d'autres, par exemple dans les comédies musicales, la musique s'impose comme un facteur majeur dans l'enchaînement des faits. Certains films traitent un thème en rapport avec la musique, par exemple la biographie d'un musicien ou d'une chanteuse. Mais au-delà de ces classifications techniques et thématiques, le poids de la musique dans le cinéma varie également par rapport à l'appartenance d'un film donné à un genre précis. De ce point de vue, les films du genre musical sont les plus dépendants à la musique. En outre, le recours à la musique dans les films est aussi une affaire de style et de goût personnel des réalisateurs.

Dans le cinéma iranien, le réalisateur Ali Hâtami (1944-1996) est un de ces réalisateurs dont les films présentent une importante musicalité. La musique traditionnelle d'Iran occupe une place de choix dans les films de ce réalisateur renommé. Dans certaines de ses œuvres, la musique iranienne est au cœur de la création artistique. Certains des films de Hâtami sont construits autour d'une thématique musicale, comme le drame historique de *Delshodegân* qui raconte l'histoire de musiciens et compositeurs iraniens de la fin de l'ère qâdjâre. Ce film est mis en valeur par une musique créée par Maître Hossein Alizâdeh avec la voix du grand chanteur iranien, le Maître Mohammad-Rezâ Shajariân.

Outre ces films cristallisés autour d'un sujet en rapport avec la musique, Hâtami produit aussi des films hybrides qui sont des œuvres cinématographiques en même temps que des performances musicales. Citons *Bâbâ Shamal* et *Hassan Katchal* (Hassan le Chauve) à ce propos.

Hassan Katchal, qui est d'ailleurs le premier film de ce réalisateur, est l'un des rares films iraniens, avant et après la Révolution islamique, à exprimer toutes les caractéristiques formelles, techniques et thématiques des films du genre musical. En réalité, selon les critiques du cinéma iranien, cette expérience créative de Hâtami est tout simplement le premier film iranien du genre musical. Et l'on peut même aller encore plus loin pour dire que ce film, malgré de beaux films musicaux d'autres réalisateurs, est demeuré le seul et dernier film iranien à refléter complètement les caractéristiques de ce genre. Mais quels sont les critères d'un tel jugement? Est-ce que les films *Chapeau rouge*, *La cité des souris*, *Le voleur des poupées* et tant d'autres films du cinéma de jeunesse, ou même des films plus audacieux comme le politique *Maxx* ne se classifient pas dans le genre musical? Oui et non. Oui, parce que ces films très applaudis par le public étaient accompagnés de scènes musicales et de chansons qui, dans certains cas, ont pu toucher la mémoire collective de la société iranienne. Et non, parce que d'après la définition exacte du genre musical, dans un film de ce genre, la musique ne constitue pas un élément secondaire

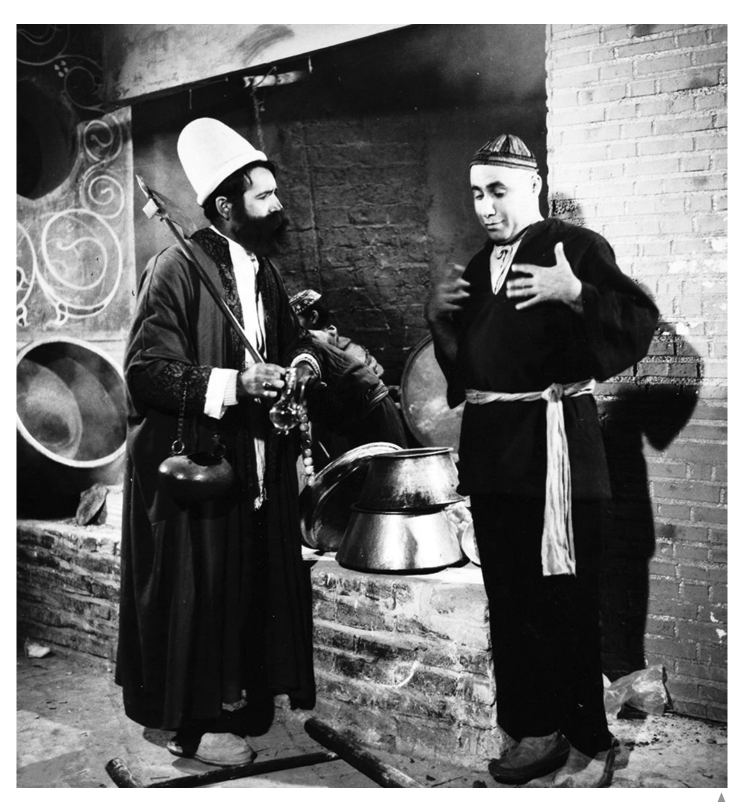
22

ou un facteur d'accompagnement. Dans les films musicaux, la musique et la chanson doivent être des éléments narratifs de premier plan dans le développement du récit. La musique et les dictions chantées s'imposent, dans ces films, comme des éléments-clés dans le procès de la narration des faits, et non simplement comme un simple élément de décoration ou de rythme. Dans le genre musical, comme dans le film *Hassan Katchal* d'Ali Hâtami, la musique, la danse et la chanson racontent l'intrigue et ne se contentent pas de les suivre passivement. Presque tous les dialogues du film *Hassan Katchal* sont des chansons et des paroles versifiées écrites par Hâtami lui-même. Mais dans les autres films iraniens que nous venons d'évoquer, les scènes musicales peuvent facilement être supprimées sans rien réduire de la structure narrative du film.

Sorti en 1970, *Hassan Katchal* ou Hassan le chauve est le premier long-métrage réalisé par Ali Hâtami alors âgé de 26 ans. Le film montre bien la créativité cinématographique et littéraire de son jeune réalisateur et son admiration pour la culture et l'art folkloriques d'Iran. Hassan, interprété par Parviz Sayyad dit Samad, est le fils d'un riche joueur de trompette qui meurt de honte d'avoir un fils chauve. La famille sombre dans la misère. La mère, interprétée par Hamideh Kheyrâbâdi dite Nâdereh, travaille durement pour nourrir ses enfants. Hassan le chauve, lui, ne sort pas de la maison parce que les autres se moquent de lui. La mère décide donc de monter un plan pour le faire sortir de la maison et se réconcilier avec la société. Le plan fonctionne et Hassan sort de la maison. Il se balade dans la ville et entre dans le marché. Il y observe la vie dynamique et chaleureuse des commerçants qui travaillent en dansant. Il arrive ensuite vers un jardin où il entend la voix féerique d'une jeune fille qui chante. Hassan tombe amoureux d'elle. Cette jeune fille – dont

Certains des films de Hâtami sont construits autour d'une thématique musicale, comme le drame historique de *Delshodegân* qui raconte l'histoire de musiciens et compositeurs iraniens de la fin de l'ère qâdjâre. Ce film est mis en valeur par une musique créée par Maître Hossein Alizâdeh avec la voix du grand chanteur iranien, le Maître Mohammad-Rezâ Shajariân.

le rôle est interprété par Katâyoun Amir Ebrâhimi -, est tenue captive dans un



Photos: Scène de *Hassan Katchal* (Hassan le Chauve)



jardin enchanté par le talisman d'un démon. Elle se nomme Tchelguiss qui signifie la fille «aux quarante chevelures». Ce nom donne l'impression d'une opposition fondamentale entre la belle amante et son amoureux chauve. Hassan le chauve veut la libérer et ne se décourage pas en entendant son histoire. Dans un hammam, il rencontre un djinn qui lui ressemble et promet de l'aider. Mais en contrepartie, le djinn lui demande sa vie. Follement amoureux de Tchelguiss, Hassan accepte. Mais il précise qu'il ne sait rien des femmes. Le djinn lui présente alors la prostituée de la ville, Tâvous (la paonne). Mais Hassan n'est pas séduit par la prostituée et s'enfuit de chez elle. Après quoi, il dit au djinn qu'il veut apprendre la poésie en vue de composer des chants pour son amante. Le djinn l'envoie alors chez un poète. Mais Hassan ne s'entend pas non plus avec le poète-commerçant car celui-ci compose des poèmes seulement pour s'enrichir. Le djinn décide alors d'envoyer Hassan le Chauve voir Hossein le Chauve. Hassan cherchait un ami fidèle et chauve comme lui-même à qui il puisse faire confiance. Mais il découvre que Hossein n'est pas vraiment chauve. Il se fâche avec lui, et ce dernier se moque de sa calvitie. Hassan décide donc à la place

Hassan, interprété par Parviz Sayyad dit Samad, est le fils d'un riche joueur de trompette qui meurt de honte d'avoir un fils chauve. La famille sombre dans la misère. La mère, interprétée par Hamideh Kheyrâbâdi dite Nâdereh, travaille durement pour nourrir ses enfants. Hassan le chauve, lui, ne sort pas de la maison parce que les autres se moquent de lui. La mère décide donc de monter un plan pour le faire sortir de la maison et se réconcilier avec la société.

de devenir fort pour affronter le démon du jardin. Le djinn l'envoie alors chez un champion. Mais Hassan découvre que les champions du monde réel sont différents des héros des contes de fées qui tuent les démons et les dragons. Mais malgré cela, il veut quand même combattre le démon, malgré les mises en garde de sa bien-aimée. Il demande au djinn de lui donner le verre contenant la vie du Démon. Hassan se rend chez le démon-loup, casse le verre de sa vie et le transforme en bélier. Hassan et Tchelguiss se marient. Le lendemain de leur mariage, afin de respecter sa promesse, Hassan va au cimetière pour offrir sa vie au djinn. Mais ce dernier laisse Hassan en vie. Le djinn disparaît pour toujours et Hassan et Tchelguiss commencent leur vie commune.

Dans ce film, nous voyons que toutes les étapes de l'intrigue sont sous-tendues par la musique et la chanson, qui jouent un rôle de premier plan. Le père de Hassan est un musicien. Hassan tombe amoureux de son amante sans la voir, en l'entendant simplement chanter. Il veut ensuite devenir poète pour pouvoir chanter pour elle. Et le jour où il va avec sa mère demander la main de la jeune femme à son père exigeant, c'est sa mère qui, en chantant, réussit à convaincre ce dernier.

La musique de ce film a été composée par trois musiciens connus d'Iran: l'Arménien Varoujan Hakhbandian – un des fondateurs de la pop iranienne -, Esfandiyâr Monfared Zâdeh et Babak Afshâr – deux compositeurs traditionnels. Cette musique doit aussi son dynamisme au jeu du tonbak du Maître Amir Bidariân Nejâd (1932-1995). Dans le film, nous sommes aussi confrontés à quelques passages où les acteurs font du play-back sur des chansons déjà existantes. Deux chansons romantiques de la célèbre chanteuse Ahdieyh Badiee sont interprétées pas Tchelguiss. Deux chansons du chanteur Korous Sarhang Zâdeh aussi sont incluses dans le film, par exemple dans la séquence où Tchelguiss poursuit son amoureux jusqu'au cimetière. Hâtami profite également des mélodies populaires familières pour le public iranien. Par exemple la scène du mariage de Hassan et Tchelguiss est soutenue par la célèbre ritournelle *Mobârak bâd* (Joyeux), omniprésente dans les cérémonies d'amour iraniennes.

La musique du film *Hassan Katchal* présente, dans l'ensemble, les caractéristiques de la musique qâdjâre. Un fait qui représente la nostalgie du réalisateur pour l'art de cette époque. Dès le commencement du film, Hâtami se présente comme un artiste attaché aux traditions de son pays. Pour débuter ce film - et sa carrière cinématographique -, Ali Hâtami fait allusion à la voix d'un narrateur ambulant de Shahr-e Farang (Cité de Farang). Le *shahr-e farang* était un appareil de diffusion d'images très populaire de l'époque qâdjâre. L'opérateur montrait des images des



villes européennes et racontait des histoires pour chaque image. D'habitude les conteurs de *shahr-e farang* racontaient pour leurs clients des récits fabuleux et invraisemblables pour expliquer les images de leur appareil. Hâtami nous dit ainsi que son film est un prolongement des chants de ces narrateurs ambulants de *shahr-e farang* des rues de l'ancien Téhéran. Dans le prélude de *Hassan Katchal,* la méthode narrative du conteur - le défunt acteur Mortezâ Ahmadi - suit le modèle de la narration des *naqqâls* - les conteurs traditionnels – du *Livre des Rois*.

Dans ce film, nous voyons que toutes les étapes de l'intrigue sont sous-tendues par la musique et la chanson, qui jouent un rôle de premier plan. Le père de Hassan est un musicien. Hassan tombe amoureux de son amante sans la voir, en l'entendant simplement chanter. Il veut ensuite devenir poète pour pouvoir chanter pour elle.

En général, la littérarité de ce film d'Ali Hâtami impressionne les passionnés du cinéma. Cette littérarité, qui est un élément majeur et marquant dans toute sa filmographie, s'oriente dans le film *Hassan Katchal* vers la littérature folklorique et les contes de fées de la culture iranienne. Hâtami exprime déjà cette tendance dans les pièces dramaturgiques qu'il compose avant de se lancer dans le monde du cinéma. Les chansons folkloriques et populaires d'Iran sont largement exploitées dans plusieurs parties du film Hassan Katchal - dans les jeux collectifs d'enfants et plus remarquablement dans la séquence où Hassan et sa mère vont chez le père de Tchelguiss pour la demander en mariage notamment. Une longue chanson dont la



Yadollah Shirandami (à gauche), Hamideh Kheyrâbâdi (au centre) et Parviz Sayâd (à droite) dans une Scène de *Hassan Katchal* (Hassan le Chauve, 1970).



composition et les licences poétiques peuvent facilement être étudiées sous un angle littéraire, commence par un dialogue en poésie prosodique entre la mère de Hassan et le père de Tchelguiss. La mère offre des cadeaux pour demander la main de la fille, mais le père les refuse. Cette chanson populaire commence par ces mots:

" Mère: Nous avons apporté du pain et du fromage. Nous avons emmené votre fille!

Père: Le pain et le fromage gardez-les. Nous ne vous donnons pas la bru!"

Ce processus d'offre et de refus se répète une vingtaine de fois. À la fin, la mère de Hassan se fâche et veut partir, mais une chanson mélancolique de Tchelguiss change l'ambiance et oblige le père à accepter la demande. Cette littérarité folklorique est un des points forts de ce film d'Ali Hâtami. Mais le génie de *Hassan Katchal* ne se résume pas seulement à cette dimension. Ce film s'appuie tout autant sur les arts plastiques musicaux: la danse, la mise en scène, le ballet, une certaine théâtralité. En ce sens, une des meilleures séquences du film est celle où Hassan traverse le bazar de la ville. Les commerçants et les artisans travaillent en dansant. Le boulanger pétrit la pâte en suivant un

Les conteurs de *shahr-e farang* racontaient pour leurs clients des récits fabuleux et invraisemblables pour expliquer les images de leur appareil. Hâtami nous dit ainsi que son film est un prolongement des chants de ces narrateurs ambulants de *shahr-e farang* des rues de l'ancien Téhéran. Dans le prélude de *Hassan Katchal*, la méthode narrative du conteur - le défunt acteur Mortezâ Ahmadi - suit le modèle de la narration des *naqqâls* - les conteurs traditionnels – du *Livre des Rois*.

rythme. Les vendeurs chantent et dansent pour faire la publicité de leurs marchandises. Le client du coiffeur s'assied et se lève, en suivant les pas et gestuelles de la danse iranienne. Dans cette séquence du marché, nous apprécions aussi la performance d'une équipe de danseuses. Ce sont les ballerines professionnelles du groupe du ballet national de Pârs (créé en 1966). Les danses de cette partie sont dirigées par Abdollâh Nâzemi. Une des caractéristiques de la danse des ballerines dans ce passage consiste à leur recours au *beshkan* iranien – une sorte de castagnettes avec les doigts. Dans le film *Hassan Katchal*, c'est uniquement dans cette séquence que nous voyons de la danse collective. Ces danses suivent des modèles typiquement iraniens, sauf dans les moments où l'équipe des danseurs et des danseuses effectue des mouvements rappelant le ballet russe - ce qui rappelle aussi que les premiers maîtres de l'art du ballet en Iran étaient des professeurs russes et arméniens.

Ce film s'appuie tout autant sur les arts plastiques musicaux: la danse, la mise en scène, le ballet, une certaine théâtralité. En ce sens, une des meilleures séquences du film est celle où Hassan traverse le bazar de la ville. Les commerçants et les artisans travaillent en dansant. Le boulanger pétrit la pâte en suivant un rythme. Les vendeurs chantent et dansent pour faire la publicité de leurs marchandises. Le client du coiffeur s'assied et se lève, en suivant les pas et gestuelles de la danse iranienne.

Dans ce film, Hassan ne danse pas. Le réalisateur veut mettre en relief la culture naïve et non-éduquée de ce





protagoniste qui reflète plutôt une bonté naturelle et innée, loin des mondanités. Hassan veut simplement pouvoir danser avec son amante dans le jardin. Tchelguiss ne danse pas non plus; mais issue d'une famille riche, elle se comporte de manière noble et éduquée, et sait excellemment chanter. Contrairement à elle, Hassan n'a pas une voix souple et entraînée.

La séquence du bazar se termine par le chant gnostique d'un derviche. Ce dernier entre en scène en chantant et tous les danseurs s'immobilisent. Le derviche marche au milieu des protagonistes figés et chante un sublime poème du *Cantique des oiseaux* d'Attâr. Le choix de ce poème par Ali Hâtami est très significatif, ce dernier étant toujours considéré comme le poète du cinéma iranien. Le sens de ce poème d'Attâr est complexe et métaphorique, sans commune mesure avec les chansons populaires des autres séquences. Ce chant de derviche révèle l'importance de la musique, mais cette fois-ci une musique de l'âme, une musique empruntant à la création divine. Une musicalité qui fait se figer les musiques de ce monde. Ce derviche à l'habit blanc de pureté physique et métaphysique marche solennellement à travers les ballerines, les danseurs et les marchands. Son chant d'une langue soutenue et sa voix épique masquent les autres voix. Hassan abandonne les autres au marché et suit le derviche – comme si il ne se laissait pas séduire par les beautés passagères de ce monde terrestre et préférait suivre le chemin de la musique de la vérité. Et cela n'est-il pas exactement la mission originelle de l'art de la musique? Le mot musique n'est-il pas initialement dérivé du nom des muses grecques, ces filles de Zeus, qui chantent des chants divins? La vraie musique suit les rythmes de la nature. La vraie musique possède une origine céleste. Ali Hâtami, pour transmettre ce message, s'abstient humblement et laisse la parole à Attâr, le grand gnostique persanophone, qui dit dans ces merveilleux distiques:

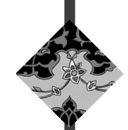
"خه خه ای موسیچه موسی صفت
خیز و موسیقار زن از معرفت
کرد از جان مرد موسیقی شناس
لحن موسیقی ز خلقت اقتباس"

Ô toi, musicien pieux comme Moïse
Lève-toi et joue la musique de la sagesse.
L'homme connaisseur de musique,
nourrit celle-ci de sa vie et de la Création.■

La représentation de l’identité iranienne dans *Mâdar*, le dernier film d’Ali Hâtami

Ali Delâver*

Résumé et traduction:
Khadidjeh Nâderi Beni



L’identité individuelle et sociale est l’une des problématiques centrales de la structure culturelle et sociale d’une société. L’identité est en général étudiée dans divers contextes, notamment celui de la nation, au travers de la thématique de l’identité nationale. Cette dernière peut être définie comme étant le sentiment ressenti par une personne d’appartenir à une nation, et, de façon conséquence, à une culture, une histoire, une langue, voire une religion en tant que symboles distinctifs de toute nation. Le cinéma est l’un des médiums où s’exprime et est représentée une vision de l’identité nationale iranienne. Ali Hâtami est l’un des rares cinéastes à avoir porté une attention toute particulière à la thématique de l’identité iranienne. Dans toutes ses œuvres, il a essayé de représenter les différentes dimensions de l’identité dont la tradition, la religion, les rites et cérémonies, la littérature, la politique, l’histoire, etc. La mise en relief de l’identité iranienne est plus particulièrement perceptible dans les séries télévisées qu’il a réalisées. Il est avant tout un bon connaisseur de la tradition et la culture iraniennes. Faisant preuve d’un grand intérêt pour les valeurs traditionnelles, il se fait le narrateur de la société et la vie iraniennes tout au long de l’histoire. De par sa grande maîtrise de la littérature, de l’art, ainsi que de la culture folklorique, Hâtami a aussi essayé de faire connaître à la société iranienne des éléments de son patrimoine national dans les champs littéraires et artistiques. En illustrant les divers aspects de l’identité iranienne, Hâtami cherche à faire

Faisant preuve d’un grand intérêt pour les valeurs traditionnelles, il se fait le narrateur de la société et la vie iraniennes tout au long de l’histoire. De par sa grande maîtrise de la littérature, de l’art, ainsi que de la culture folklorique, Hâtami a aussi essayé de faire connaître à la société iranienne des éléments de son patrimoine national dans les champs littéraires et artistiques.



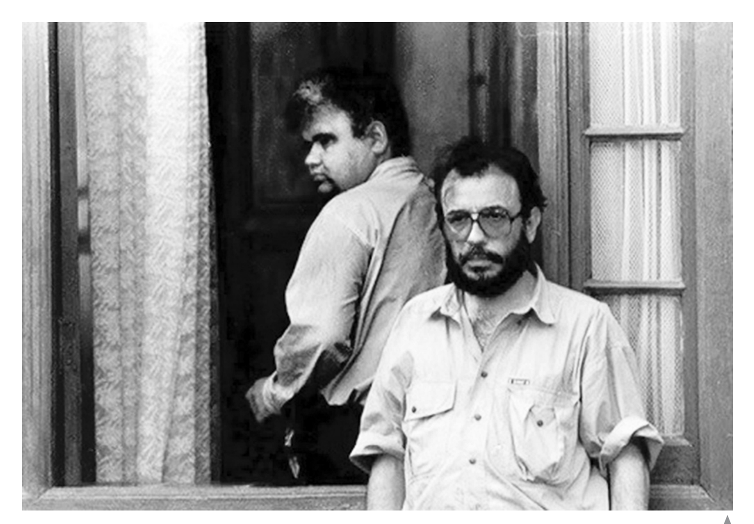
Roghayeh Tchehreh Azâd joue le rôle principal de *Mâdar*.

connaître et à préserver la culture, la tradition et les mœurs de son pays. Pour ce faire, il a recours à l'usage de proverbes et expressions, d'éléments architecturaux, de costumes, d'œuvres d'art, ainsi que des décors proprement iraniens. En outre, il met abondamment en valeur la magnanimité, la générosité, l'hospitalité, le respect - surtout envers les plus âgés - et la grandeur d'âme qui sont des qualités admirées depuis toujours par les Iraniens. Dans les œuvres de Hâtami, chacun des caractères jouit de l'ensemble des traits correspondant au «type iranien» tel que défini par ce réalisateur. Dans ce sens, son film intitulé *Mâdar* (La mère) est considéré comme un poème cinématographique qui exalte la grandeur de la mère et son amour envers ses enfants.

Tourné en 1989, *Mâdar* est un film qui resta inachevé à cause de la mort de son réalisateur, mais qui fut la même année complété par Behrouz Afkhami, un autre grand réalisateur du cinéma iranien. Nous allons ici donner un bref aperçu des éléments de l'identité nationale et des codes identitaires iraniens utilisés dans le film.

Le personnage principal du film est une vieille femme qui, peu avant sa mort, quitte la maison de retraite où elle résidait pour retourner dans sa propre maison. Elle souhaite ainsi passer les derniers jours de sa vie aux côtés de ses enfants. Ces derniers vivent tous éloignés les uns des autres. Dans le film, c'est la tendresse de la mère qui regroupe les frères et sœurs dans un même lieu: la maison paternelle où ils ont passé leurs années d'enfance et d'adolescence.

Le costume est l'un des dispositifs permettant de présenter un aspect de l'identité iranienne: le vêtement des personnages a en effet des liens directs avec la structure socioculturelle de l'époque et les individus qui les portent. Les habits de la vieille mère participent à incarner une femme traditionnelle iranienne qui est avant tout une mère tendre et dévouée. Cette femme se coiffe d'un long fichu autour de la tête et porte une longue robe décorée de fleurs descendant jusqu'aux chevilles. La tenue vestimentaire de la fille aînée de la famille (Mâh Tal'at) représente le costume des femmes de la classe moyenne. Il s'agit d'un foulard noué avec un style



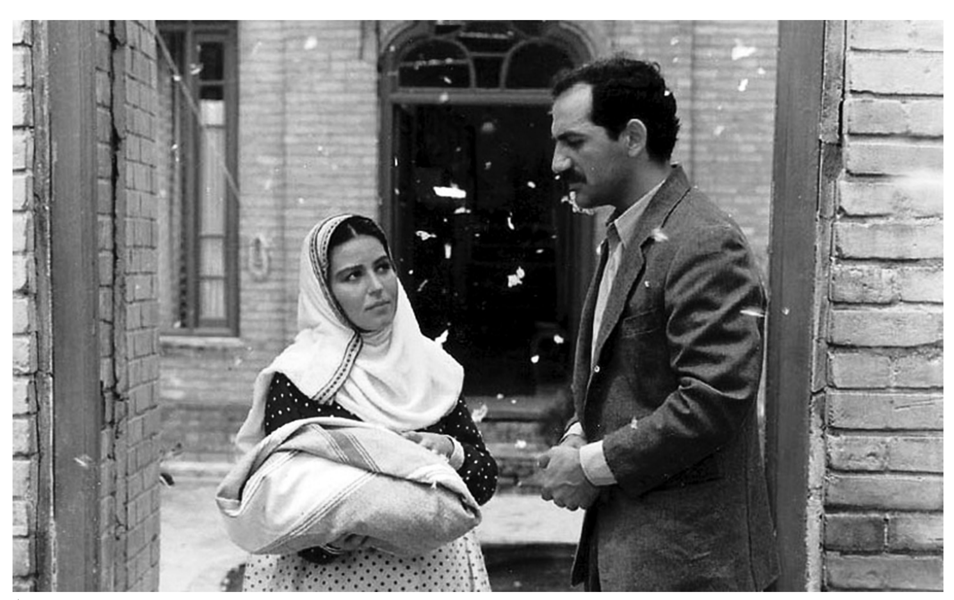
Akbar Abdi (à gauche) et Ali Hâtami (à droite) lors du tournage de *Mâdar*.



Jamshid Hâshempour, dans le rôle de demi-frère de la famille, est habillé en costume arabe dans le film *Mâdar* (La mère), 1989.

particulier, un chemisier et une jupe longue noire. Mâh Monir, la deuxième fille, est une femme de la classe aisée qui porte un tailleur et une écharpe autour de la tête; toutefois, elle laisse ses cheveux sortir partiellement. Pour ce qui est des hommes, ils ont presque la même tenue: un complet avec ou sans gilet. Toutefois, leur demi-frère, en tant qu'Arabe du sud de l'Iran, est habillé en costume arabe. La plus grande partie des aventures du film se déroulent au sein de la maison paternelle. C'est une grande habitation qui possède toutes les caractéristiques de la maison traditionnelle iranienne. Il faut souligner que selon la culture iranienne, la maison symbolise la famille et le foyer familial au sens large; c'est le lieu par excellente du vivre ensemble. Dans ce film, la maison paternelle comprend plusieurs espaces caractéristiques dont les pièces qui donnent sur la cour, un bassin à motif de cœur au milieu de la cour, un petit jardin où poussent diverses fleurs colorées, et un très large banc orné d'un tapis persan utilisé pour se reposer en soirée. On y voit également un *hashti*, vestibule octogonal de l'entrée principale qui sert de communication avec l'extérieur. Outre l'architecture résidentielle typiquement iranienne, on y voit la structure traditionnelle des quartiers. Dans le film, le quartier de l'enfance comprend une ruelle étroite, où les bâtiments sont construits de briques d'adobe et de blocs de boue séchée. On

Le vêtement des personnages a en effet des liens directs avec la structure socioculturelle de l'époque et les individus qui les portent. Les habits de la vieille mère participent à incarner une femme traditionnelle iranienne qui est avant tout une mère tendre et dévouée. Cette femme se coiffe d'un long fichu autour de la tête et porte une longue robe décorée de fleurs descendant jusqu'aux chevilles. La tenue vestimentaire de la fille aînée de la famille (Mâh Tal'at) représente le costume des femmes de la classe moyenne.

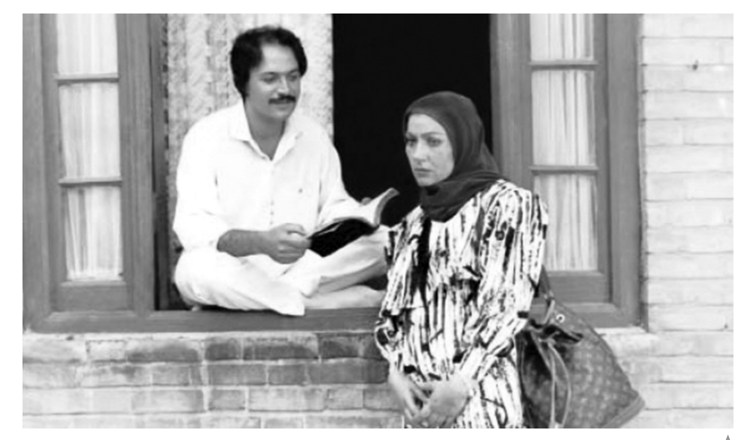


Akram Mohammadi joue le rôle de Mâh Tal'at dans *Mâdar* (La mère), 1989.

y trouve des équipements publics comme le *garmâbeh* (les bains) ou le *salmâni* (salon de coiffure). En outre, la ruelle est entourée par de hauts murs d'adobe à intervalles réguliers. Cette architecture fournit à la fois un espace de tranquillité et d'intimité.

Hâtami divise les personnalités de son film en deux groupes: les hommes et les femmes. La mère incarne les aspects spécifiques des mères iraniennes: elle est la source du caractère chaleureux du foyer familial, elle incarne le soutien et l'affection pour ses membres. Quant au père, il symbolise le pouvoir, la noblesse, la générosité et l'ardeur. Le fils aîné de la famille (Mohammad-Ebrâhim) est un nouveau riche qui s'est élevé au-dessus de sa condition initiale. Ses comportements et son aspect gauche font rapidement comprendre qu'il est un parvenu. Bien qu'il ait fait fortune, il reste un membre de la classe inférieure sur le plan sociologique. Mâh Tal'at incarne une mère compétente, une femme fidèle qui a hérité des bonnes qualités de sa mère. Son mari Mehdi est un homme respectueux, de bon caractère, et qui est très attaché à sa femme. Il symbolise un type idéal d'homme iranien.

La littérature et l'art, qui font partie de l'identité nationale, sont très présents dans le film. En tant que diplômé du collège des arts dramatiques, Hâtami connait bien les questions liées à l'art et à la représentation artistique. La plupart des dialogues renferment une esthétique littéraire, ce qui fait aussi du film un poème agréable. On y entend nombre de phrases versifiées, ainsi que des proverbes et expressions persans. Chacune des personnalités a un langage particulier qui nous révèle des traits de sa personnalité, de son milieu social, et même de sa profession. Mohammad-Ebrâhim, le riche parvenu, utilise des mots vulgaires et des expressions argotiques. Son frère, Djalâloddin, membre d'une élite littéraire, étoffe ses paroles de citations philosophiques ou lyriques persanes. La mère, qui symbolise entre autres la sagesse et l'expérience, insiste dans ses paroles sur la valeur des vertus morales et sociales.



Amin Târokh dans le rôle de Djalâloddin et Farimâh Farjâm dans le rôle de Mâh Monir

Chacune des personnalités a un langage particulier qui nous révèle des traits de sa personnalité, de son milieu social, et même de sa profession. Mohammad-Ebrâhim, le riche parvenu, utilise des mots vulgaires et des expressions argotiques. Son frère, Djalâloddin, membre d'une élite littéraire, étoffe ses paroles de citations philosophiques ou lyriques persanes.

Pour finir, citons un autre élément auquel Hâtami porte une grande attention: la musique traditionnelle. Ce film donne aussi l'occasion d'écouter de la musique savante persane dans différents répertoires (*radif*) et systèmes modaux (*dastgâh*) y compris Mâhour, Ispahan, Tchahârgâh, Dashti et Bayât. ■

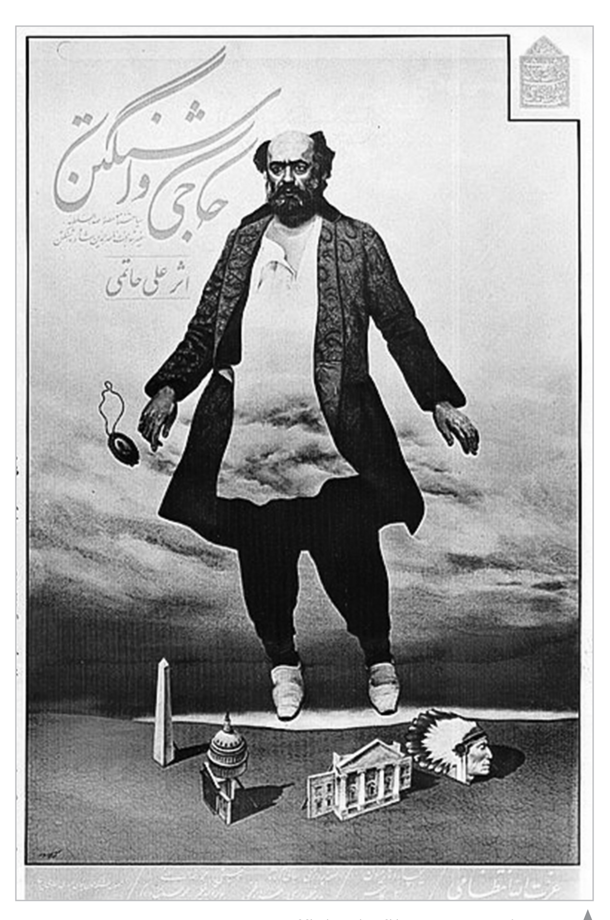
* Delâvar, Ali, Hâshemizâdeh, Seyyed Rezâ, "Bâz nemâ-ye hoviat-e irâni dar film-e mâdar az Ali Hâtami", in *La Revue des études nationales*, No. 69, 2017.

Hâji Washington
Du premier consul de l'Iran aux Etats-Unis au personnage d'un film éponyme

Shahâb Vahdati



Sorti en 1982 et immédiatement interdit d'écran à l'époque, ce film de Hâtami relate la triste vie de Hossein-Gholi Nouri (Sadr-ol-Saltaneh), le premier ambassadeur d'Iran aux Etats-Unis. C'est seulement seize ans après sa production, en 1998 qu'il sera finalement diffusé. Compte tenu des tensions entre l'Iran et les Etats-Unis, il a été tourné en Italie durant cinq mois successifs, et ce malgré de nombreux problèmes financiers. Selon l'acteur principal Ezzatollâh Entezâmi, Ali Hâtami rédigeait les dialogues chaque nuit avant de les lui faire passer sous la porte de sa chambre d'hôtel. Hâji Washington est le personnage quasi-unique du film dont la situation comique du départ, à mesure que le récit avance, devient triste et tourne au tragique. L'épisode du sacrifice du mouton qui marque le point culminant de la tournée est une séquence spectaculaire où l'acteur prononce une phrase devenue célèbre, «Le culte de la lampe n'est pas l'obscurcissement»[1], laquelle figure aujourd'hui sur la tombe du metteur en scène.



Affiche du film *Hâji Washington*

En 1888, le roi iranien Nâssereddin Shâh fait de Hossein-Gholi Nouri le consul de l'Iran aux Etats-Unis d'Amérique. Il est accompagné d'un traducteur nommé Mirzâ Mahmoud. A son arrivée, il rend visite au Président américain à la Maison-Blanche, ce qui représente pour lui un grand honneur. Son ambassade semble bien s'annoncer. Mais quelque temps plus tard, le budget de l'ambassade sera coupé et Hossein-Gholi Khân est forcé de renvoyer ses serviteurs. Désœuvré dans un pays où il n'y a aucun Iranien ayant besoin des services d'une ambassade et où aucun Américain ne veut se rendre en Iran, Mirzâ Mahmoud s'ennuie et quitte Hossein-Gholi pour faire des études en médecine. Le consul lui-même se sent terriblement seul et surtout triste d'être loin de sa fille restée en Iran. Il reçoit soudain comme dans un rêve, le Président américain en tenue de cow-boy. Hossein-Gholi lui offre un accueil digne de son statut et note les détails de cette visite, découvrant cependant



Photos: scènes du film *Hâji Washington*

que son invité, ayant achevé son mandat présidentiel, n'est plus qu'un agriculteur intéressé par la culture de la pistache iranienne. Le seul autre personnage qui vient au consulat est un Amérindien fugitif demandeur d'asile. Hâji Washington accepte sa requête, malgré la pression du gouvernement américain. Convoqué enfin par le gouvernement iranien, la mission de cet ambassadeur humilié, se considérant un exilé tout au long de son mandat, arrive à son terme. Ce film est souvent passé «en marge» de notre perception du travail de Hâtami. Peu de critiques en parlent dans leurs analyses de son œuvre.

Pour connaître le vrai consul que le personnage du film représente, il faut étudier les mémoires des politiciens et diplomates de l'époque qâdjâre, notamment le rapport de Sadr-ol-Saltaneh lui-même sur sa mission et d'autres écrits sur cet événement.

Jusqu'au règne de Nâssereddin Shâh (1848-1896), certains Iraniens instruits et ceux de la haute société pensent alors que l'Amérique se trouve sous terre! Lorsque le premier ambassadeur britannique Sir Harford Jones-Brydges présente ses lettres de créance au roi Fath-Ali Shâh, celui-ci lui demande: «Monsieur l'ambassadeur, est-il vrai que le Nouveau Monde comme on me l'a dit, est sous la terre, et si je commande de creuser ici un puits de deux cents coudées, on arrivera en Amérique?»

L'ambassadeur britannique en reste bouche bée, ne trouvant une réponse

Désœuvré dans un pays où il n'y a aucun Iranien ayant besoin des services d'une ambassade et où aucun Américain ne veut se rendre en Iran, Mirzâ Mahmoud s'ennuie et quitte Hossein-Gholi pour faire des études en médecine. Le consul lui-même se sent terriblement seul et surtout triste d'être loin de sa fille restée en Iran.



convenable à la question du Shâh. Il écrivit plus tard dans son récit de voyage: «Le Shâh s'obstinait à découvrir comment nous creusions la terre pour atteindre l'Amérique. Lorsque je lui ai dit que ça n'avait rien à voir avec l'idée de creuser la terre et que nous y voyagions en bateau, il se mit en colère et me dit: «Vous n'êtes peut-être pas au courant car l'ambassadeur ottoman m'a juré qu'on arriverait au Nouveau Monde, si on creusait deux cents coudées ici même!»[2]

Somme toute, jusqu'à l'époque de Nâssereddin Shâh, les Iraniens ne savent pas où se trouve l'Amérique (qu'ils appelaient Yengueh Donyâ[3]). En 1883 et sous le mandat présidentiel de Chester A. Arthur, Samuel Green Wheeler Benjamin est nommé ambassadeur des Etats-Unis en Iran. Benjamin encourage le roi à ouvrir une ambassade d'Iran à Washington pour mieux faire connaître ce pays aux Américains. En 1886 et lorsque Edward Spencer Pratt est ambassadeur américain en Iran, le roi décide finalement d'ouvrir un consulat aux Etats-Unis, sans trouver cependant de candidat à ce poste. Les diplomates iraniens ont peur d'aller en Amérique, car il leur semble difficile de sortir plus tard du fond d'un puits. Ce n'est qu'après plusieurs mois que le roi réussit à convaincre Sadr-ol-Saltaneh d'accepter cette charge.

Jusqu'à l'époque de Nâssereddin Shâh, les Iraniens ne savent pas où se trouve l'Amérique (qu'ils appelaient Yengueh Donyâ). En 1883 et sous le mandat présidentiel de Chester A. Arthur, Samuel Green Wheeler Benjamin est nommé ambassadeur des Etats-Unis en Iran. Benjamin encourage le roi à ouvrir une ambassade d'Iran à Washington pour mieux faire connaître ce pays aux Américains. En 1886 et lorsque Edward Spencer Pratt est ambassadeur américain en Iran, le roi décide finalement d'ouvrir un consulat aux Etats-Unis, sans trouver cependant de candidat à ce poste.

Hâji Sadr-o-Saltaneh vient de revenir d'un pèlerinage à La Mecque. C'est un homme élégant, s'habillant avec distinction et soignant ses manières, mettant du henné sur sa barbe et du vernis à ses ongles. Il discute longtemps avec Pratt des coutumes et traditions américaines, y compris le nombre de musulmans ainsi que celui des mosquées et des mihrabs. Pratt lui répond qu'il n'y en a pas. Hâji décide donc d'emporter un sac plein de *mohr-e namâz*[4], des chapelets et des tapis de prière en vue de convertir les gens à l'islam en Amérique. Il commande aussi 15

aiguières en cuivre au maître Hassan Mesgar [5] au marché de la chaudronnerie pour agir conformément à ses devoirs religieux dans un pays étranger à sa foi.

Escorté de huit mulets rétifs qui portent ses affaires et objets personnels, dont une grande partie est des objets de culte, il part pour Tabriz et via Istanbul, gagne la ville portuaire de Cobh (connue alors sous le nom de Queenstown) où il prend le bateau pour New York. Il n'est pas difficile d'imaginer l'étonnement de Sadr-ol-Saltaneh lors du premier contact avec New York et face à la splendeur des Etats-Unis de la fin du XIXe siècle.

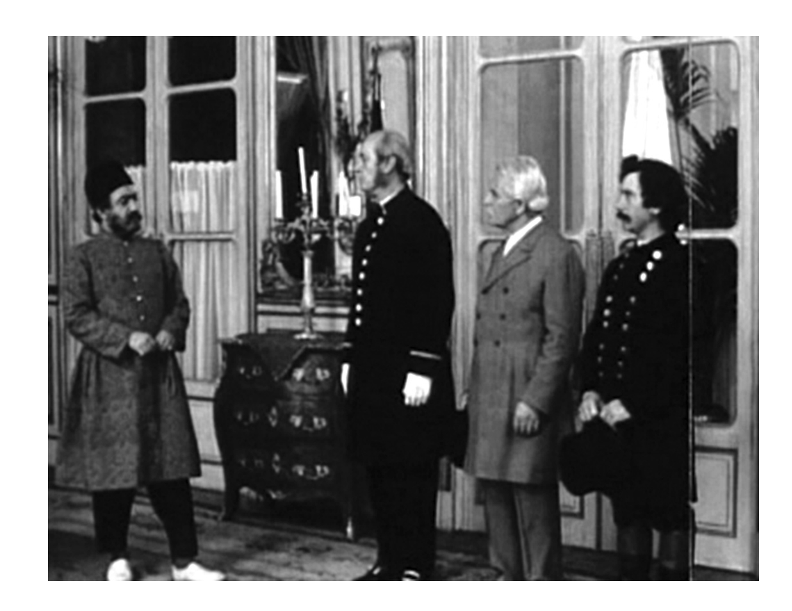
Hâji en Amérique

En ce temps-là, il n'y a aucun Iranien aux Etats-Unis et les Américains ne savent rien de l'Iran. Dès son entrée à Washington, Hâji se charge de trouver un édifice pour son ambassade. Il négocie avec le chef de cérémonie du ministère américain des Affaires Étrangères, lui demandant de fournir un édifice muni de bassin, de réservoir d'eau et d'estrade. L'idée du bassin et de la citerne leur paraissant étrange, le chef de cérémonies et d'autres fonctionnaires du ministère demandèrent à l'ambassadeur d'Iran de donner des explications. Hâji révèle que le bassin était un réceptacle contenant des tonnes d'eau et l'estrade, une place d'honneur réservée aux grands dignitaires avec des coussins et des draps de lit pour s'asseoir un moment près de la fenêtre et fumer avec une pipe à eau.

On lui fait alors visiter des immeubles à Washington où les rues et les ruelles portent les noms des États et des villes américaines; par exemple, l'avenue New York ou San Francisco. À Philadelphia avenue, Sadr-ol-Saltaneh entre dans une maison spacieuse à deux étages, avec un jardin abritant un grand bassin où l'eau vive coule. Transporté de joie face au spectacle du bassin, Hâji demande du savon et des gants de toilette et enlève ses vêtements avant de plonger son corps dans l'eau. Sans pour autant y nager, il plonge plusieurs fois sa tête et goûte l'eau, selon la coutume en vigueur en Iran.

En ce temps-là, il n'y a aucun Iranien aux Etats-Unis et les Américains ne savent rien de l'Iran. Dès son entrée à Washington, Hâji se charge de trouver un édifice pour son ambassade. Il négocie avec le chef de cérémonie du ministère américain des Affaires Étrangères, lui demandant de fournir un édifice muni de bassin, de réservoir d'eau et d'estrade. L'idée du bassin et de la citerne leur paraissant étrange, le chef de cérémonies et d'autres fonctionnaires du ministère demandèrent à l'ambassadeur d'Iran de donner des explications.

Les Américains qui assistent à cette scène la trouvent comique. Une demi-heure plus tard, Hâji sort du bassin et déclare que ce lieu lui plaît et convient pour son ambassade. Mais quand on lui dit que la location est de 500 dollars par mois, il refuse, car il dispose d'un budget mensuel de mille dollars. Mais rien à faire. Hâji se contentera donc de louer un appartement rue New York, au numéro 325, avec cinq chambres à chaque étage. Il s'occupe lui-même de créer un panneau sur lequel il écrit en naskh[6]: «Ambassade de l'Etat honoré d'Iran», qu'il accroche au balcon de l'édifice.



L’Aïd al-Adha aux Etats-Unis

Pendant son séjour à Washington, Hâji n’a rien à faire. Pas un Iranien n’a alors besoin de services administratifs, et aucun Américain ne souhaite visiter l’Iran. Sadr-ol-Saltaneh porte un habit blanc avec un chapeau de feutre oriental, et sa barbe rousse au henné attire l’attention des Américains. Il passe la plupart de ses jours et de ses nuits à prier et à accomplir ses devoirs de culte, ferme dans sa foi mais aussi dans toute sorte de superstitions telles que la magie et la sorcellerie. Il a peur du tonnerre et s’affole face à la pluie et la grêle, considérant la foudre comme la conséquence naturelle des blasphèmes et des impiétés.

> Avant de partir, le protagoniste a un beau visage et inspire la confiance, mais dès son arrivée aux Etats-Unis, il paraît ridicule, apeuré, épuisé, comme une copie des Samurais de Kurosawa, avec une ressemblance frappante avec l'acteur Toshiro Mifune. Son appartement à Washington est un lieu de rendez-vous avec la peur, le silence, la solitude. Il sent l’exil dans son corps et son âme, vit la menace et le dédain.

Pour aller se promener dans la ville, Hâji consulte toujours un calendrier astrologique pour voir si l’heure est propice pour sortir. Si l’horoscope lui conseille une excursion dans les environs, l’ambassadeur d’Iran passe par les rues pour regarder les hommes et les femmes assidus et sérieux qui marchent en groupes. Un jour, pendant qu’il scrute du regard son almanach, il lit que le prochain dimanche est l’Aïd al-Adha. Il déclare donc à son secrétaire qu’il faut sacrifier un mouton. Le pauvre secrétaire a beau lui expliquer qu’on est dans le Nouveau Monde, un pays non-musulman où ce genre de pratique les ridiculiserait…, Hâji Washington est trop opiniâtre pour changer d’avis.

Le 24 juin 1884 et deux jours avant l’Aïd, les deux hommes se dirigent vers l’abattoir pour acheter un mouton de sacrifice. Au bout d’une heure de route, ils arrivent à l’abattoir situé en dehors de Washington et sur la route du Maryland. Encore une fois, Hâji insiste pour acheter un mouton vivant qu’il égorgera lui-même selon la tradition islamique, car la méthode d’abattage à l’américaine ne se conformait point aux règles de la foi musulmane.

Revenus à l’ambassade, on loge le mouton dans la cuisine de l’ambassade au milieu d’un tas de choux où ses bêlements retentissent dans tout le bâtiment. Le jour de l’Aïd, Hâji agacé par les cris du mouton, l’emmène sur le balcon. Le dimanche est un jour férié en

38



Amérique où les gens vont à l'église. Muni d'un couteau tranchant, Hâji Washington serre la bouche de l'animal d'une main et de l'autre, l'égorge d'un seul coup de couteau. Et le sang commence à s'écouler par les gouttières. Les passants, remarquant tout ce sang, appellent la police. Les policiers arrivent et, ignorant que le bâtiment abrite une ambassade, pénètrent dans les lieux. Ils entrent dans l'appartement pour y découvrir au balcon du premier étage un homme vêtu d'une étoffe rouge comme un tablier, en train de dépecer un mouton.

Les policiers sont pétrifiés d'étonnement, le temps que Hâji Washington se présente comme l'ambassadeur d'Iran. Les policiers vérifient l'information et s'excusent de leur bourde. Ils lui annoncent que s'il n'accepte par leurs excuses, il peut s'adresser au ministère des Affaires Étrangères pour porter plainte contre eux.

C'est à peu près ce qu'on peut lire dans le rapport laissé par Hossein-Gholi Sadr-ol-Saltaneh. Mais le personnage fictif de Hâji Washington s'en distingue par plusieurs aspects. Le film commence lorsqu'on annonce le départ pour les Etats-Unis du premier consul iranien. Puis la caméra se tourne vers le marché des chaudronniers et passe en revue tous les préparatifs avant le départ du futur ambassadeur. Certains épisodes du film comme celui où l'Amérindien réfugié à l'ambassade attaque Mirzâ Mahmoud, ou celui où un acteur qui joue des rôles muets provoque la haine de l'Amérindien, ont été ajoutés au récit historique ou radicalement modifiés. Une autre modification est l'insistance sur la



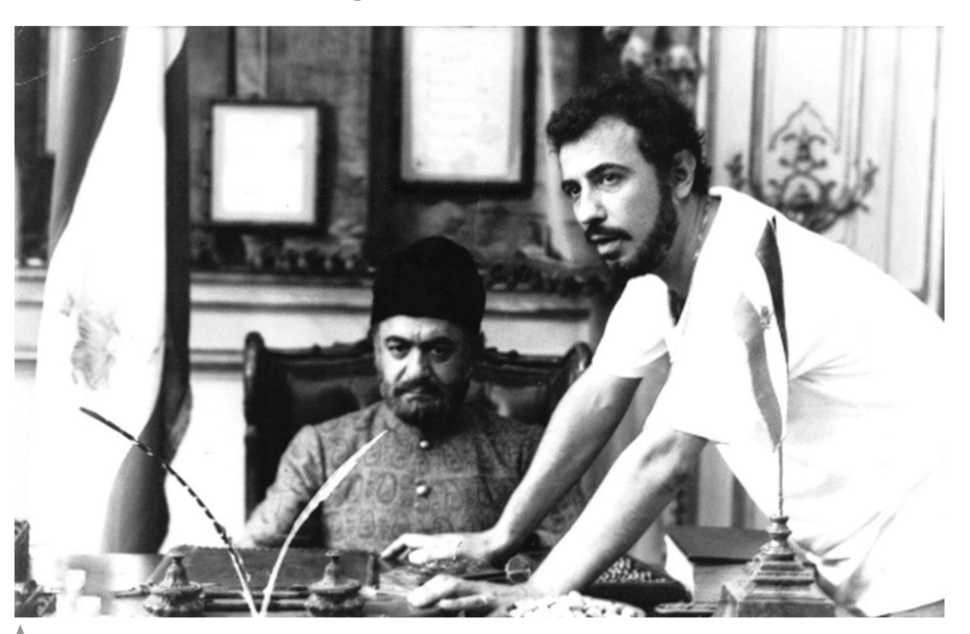
souffrance de Sadr-ol-Saltaneh liée à son éloignement de sa fille, qui le conduit à prendre une poupée pour compagnon.

Les films de Hâtami cherchent tous un ailleurs qui semble à jamais perdu. Face aux malheurs du monde, le désir de changer quelque chose naît en nous pour surmonter cette aliénation. La quête d'un ailleurs est souvent poursuivie par l'image d'un artiste arraché à sa patrie. Dans *Delshodegân* et ici, dans *Hâji Washington*, le héros vit comme le peintre *Kamâl-ol-Molk*, privé de son sol et face à l'éternel désir d'une terre absente et inaccessible.

Pour Hâtami, le cinéma est une activité morale ainsi qu'une forme de résistance, celle d'illuminer et de répandre l'espoir. Son spectateur animé par l'énergie et la passion de l'artiste cherche le sens dans l'habituel et la vérité dans le quotidien. Cette recherche est souvent difficile et entravée par le doute, mais le véritable artiste crée une sorte de transparence qui laisse le sens transparaître dans le labyrinthe des événements et actions. Il nous donne l'impression que la compréhension est une chose accessible.

Ce cinéaste évite les dures lois du réel au profit des critères de sa poéticité. L'ambassadeur Hâji Washington souffre de l'éloignement auquel l'artiste ajoute des énigmes. Hâtami, devenant son poète, enjolive cette âme perdue dans ses malheurs et ses désirs les plus profonds.

Avant de partir, le protagoniste a un beau visage et inspire la confiance, mais dès son arrivée aux Etats-Unis, il paraît ridicule, apeuré, épuisé, comme une copie des Samurais de Kurosawa, avec une ressemblance frappante avec l'acteur Toshiro Mifune. Son appartement à Washington est un lieu de rendez-vous avec la peur, le silence, la solitude. Il sent l'exil dans son corps et son âme, vit la menace et le dédain. Hâtami conduit le

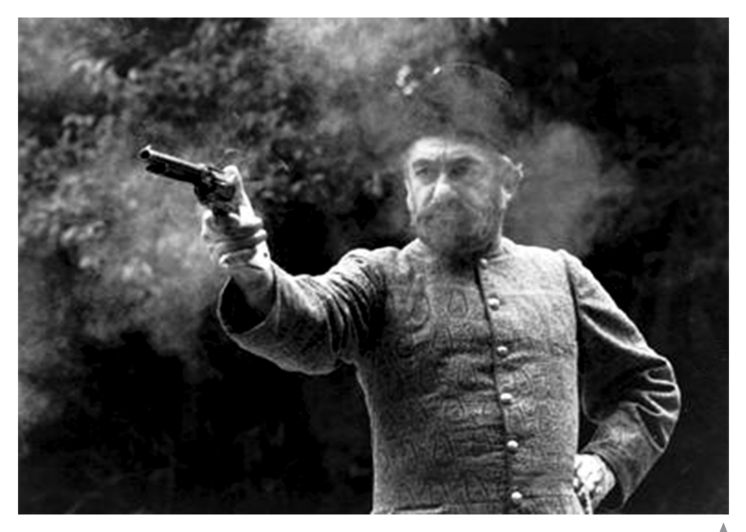


Ezzatollâh Entezâmi (à gauche) et Ali Hâtami (à droite) lors du tournage de *Hâji Washington*

protagoniste et son spectateur à néanmoins raviver une foi, dans l'espoir de raffiner les souhaits de chacun, de les rendre élevés et désintéressés.

Le film va au-delà d'une fiction historique. C'est un miracle inventé de toutes pièces à partir de l'idée selon laquelle la «passion» représente la condition optimale de l'humanité. Nous retrouvons cet aspect dans les autres films de Hâtami comme *Kamâl-ol-Molk*, *Hezâr Dastân*, *Mâdar*, *Delshodegân* et *Sattar Khân*, tous marqués par cette «passion». Hâji Washington suit les caractéristiques du film historique, mais il ajoute ce que l'on voit souvent dans la filmographie de Hâtami: la confession d'un homme qui, coupé de ses racines, se trahit et se voit déchiré, un homme extrêmement prolixe, hautain, mais en même temps très humain, dégradé et absolument malheureux.

Et enfin, le héros retourne chez lui, oscillant entre la mort et la folie, au pied des montagnes de sa ville où une mélodie silencieuse retentit, tout près de sa famille. Les films de Hâtami cherchent tous un ailleurs qui semble à jamais perdu. Face aux malheurs du monde, le désir de changer quelque chose naît en nous pour surmonter cette aliénation. La quête d'un ailleurs est souvent poursuivie par l'image d'un artiste arraché à sa patrie. Dans *Delshodegân* et ici, dans *Hâji Washington*, le héros vit comme le peintre *Kamâl-ol-Molk*, privé de son sol et face à l'éternel désir d'une terre absente et inaccessible. Ses films parlent de l'identité iranienne et sont gravés dans la mémoire de nombre d'Iraniens. Pour Hâtami, l'exil est un destin, mais la séparation entre un homme et ses racines les rapproche tous deux dans une autre dimension, purifiée à la lumière de la spiritualité. ■



L'acteur principal Ezzatollâh Entezâmi

1. آیین چراغ خاموشی نیست.
2. *An Account of His Majesty's Mission to the Court of Persia in the years 1807-11*, Page 191.
3. Nouveau Monde en turc.
4. Parcelle moulée de terre sur laquelle les chiites posent le front en se protestant pour la prière. Dictionnaire de Gibert Lazard.
5. Le Chaudronnier.
6. Style d'écriture

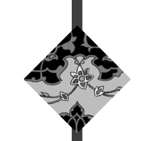
Bibliographie:

- Farrokh Gaffary, Jamshid Akrami, Hamid Nafissi, «Cinéma in Persia», dans *Encyclopaedia Iranica* en ligne.
- Houshang Golmakani, «A history of the Post-Revolutionnary Iranian Cinema». *Chicago Film's Center*, 1999.
- Hamid Nafissi, *Iranian cinema under the Islamic Republic*, Il Cairo, 1998.
- J. Omid, *Târikh-e Cinemâ-ye Irân* (Histoire du cinéma iranien), 3 vol., Téhéran, 1984.
Sadoul, Georges, *Histoire du Cinéma Mondial des Origines à nos Jours,* Paris, Flammarion, 1949.
Site consulté: http://www.massoudmehrabi.com

La nécessité de la connaissance de l'Imâm du Temps et les devoirs vis-à-vis de lui dans la pensée chiite

(1ère partie)

Zeinab Moshtaghi*



L'Imâm, à la fois dans sa dimension physique et métaphysique, est une dimension centrale de la spiritualité chiite. Le 12e d'entre eux, l'Imâm Al-Mahdi, y occupe une place particulière. Nous allons ici retracer l'importance de cette personnalité dans la conscience des chiites, en se basant essentiellement sur des hadiths (paroles du prophète Mohammad et des Imâms), ainsi que des extraits de ziyârat, qui sont des textes de prières chiites récités lors de visites pieuses à des sanctuaires de personnalités religieuses.

Mohammad, "*Celui qui meurt sans connaître son Imâm, meurt de la mort des ignorants*.»[1] En outre, une invocation à propos de l'époque de l'Occultation de l'Imâm du Temps citée par l'Imâm Sâdeq contient les éléments suivants: *«Ô Allah! Fais-moi Te connaître, car si Tu ne me fais pas Te connaître, je ne connaîtrais pas Ton Messager; Ô Allah! Fais-moi connaître Ton Messager, car si Tu ne me fais pas connaître Ton Messager, je ne connaîtrais pas Ta Preuve; Ô Allah! Fais-moi connaître Ta Preuve, car si Tu ne me fais connaître Ta Preuve, je dévierais de ma Religion…».* Dans le chiisme, la Preuve (*al-hujja*) est l'autre nom de l'Imâm du Temps. La connaissance de ce dernier est conditionnée à la connaissance de Dieu et du Prophète tandis que l'ignorance de la Preuve de Dieu entraîne une déviation vis-à-vis de sa religion.

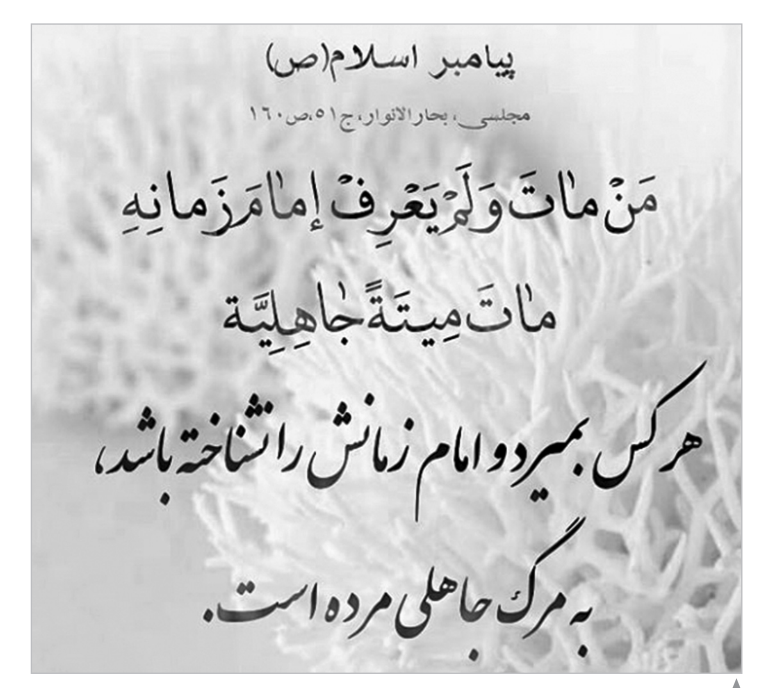
Comment, dès lors, les chiites envisagent-ils la possibilité d'accéder à la connaissance de cet Imâm? La réponse à cette question est liée à celle du but de la création de l'homme. Selon les versets 56-57 de la sourate Adh-Dhariyat (51, Qui éparpillent), l'homme a été créé en vue de l'adoration de son Créateur: "*Je n'ai créé les djinns et les hommes que pour qu'ils M'adorent. Je ne cherche pas d'eux une subsistance; et Je ne veux pas qu'ils me nourrissent.*" En d'autres termes, le but de la création de l'homme est de se perfectionner et de s'élever au plus haut degré de la dignité et de la proximité vis-à-vis de Dieu. En outre, selon le verset 30 de la sourate Baqara (2, La vache), lors de la création de l'homme, Dieu dit aux anges qu'Il veut créer un vicaire, un Lieu-tenant (*khalifa*) sur terre. Pour lui faire atteindre cette position sublime et pour guider les hommes dans cette voie, outre l'intellect (*aql*) qui est qualifié de «prophète interne», Dieu a envoyé plusieurs prophètes dont le dernier est Mohammed. Avec lui, le cycle de la prophétie est clos. Mais après lui, qui poursuivra sa mission?

Selon le chiisme, Dieu est doté d'une Sagesse absolue, et comme tous Ses actes sont rationnels et dénués de toute dimension vaine, Il a placé une personne qui assume la fonction de Prophète et accepte la responsabilité

de guider les hommes et la société. A l'inverse, s'il n'existait pas une telle personne, les actes et la mission du Prophète resteraient incomplets. Par ces raisons, jamais la Terre ne pourra être privée d'un tel guide, qu'il soit connu publiquement ou qu'il vive dans l'occultation. Cette personne est celle de l'Imâm. Après le Prophète, c'est lui qui assume ses responsabilités et a la charge d'aider l'homme à atteindre les objectifs mentionnés en haut. En fait, le cycle de l'Imâmat se situe dans la continuité de la prophétie, et l'Imâm est l'héritier spirituel du Prophète.

Cette réalité est l'objet de nombreuses paroles d'Imâms chiites. Ainsi, l'Imâm Mohammad Bâqer, le 5e Imâm des chiites a dit: "*J'atteste par Dieu que depuis la mort d'Adam, Dieu n'a jamais permis qu'il existe de monde sans qu'il y ait en lui un Imâm qui guide vers Dieu; c'est lui le Répondant pour Dieu devant Ses serviteurs, et jamais le monde terrestre n'a été laissé sans un Imâm qui soit ce Répondant et ce Guide pour les hommes.*"[2] En outre, selon l'Imâm Ali Naqi, "*Le monde terrestre n'est jamais vide d'un Répondant et d'un Guide, et j'en atteste par Dieu! Je suis présentement celui-là.*"[3] Selon la même thématique, Abou Hamzeh a un jour demandé à l'Imâm Ja'far al-Sâdeq: "*La Terre peut-elle rester sans un Imâm?*" L'Imâm lui répondit: "*Si la Terre restait sans Imâm, elle serait engloutie*."[4] L'Imâm Bâqer dit encore: "*Si l'Imâm était absent de la Terre une seule heure, elle frémirait de vagues qui emporteraient ses habitants comme la mer emporte dans ses vagues les êtres qui l'habitent.*"[5]

Ces déclarations, qui nouent un lien mystérieux et ontologique entre la présence de l'Imâm et la continuation du monde terrestre des hommes, entraînent un certain nombre de conséquences. Selon le premier Imâm, Ali: "*Jamais le monde terrestre ne reste privé de quelqu'un qui assume la tâche de répondre pour Dieu, que ce soit en public et en étant reconnu des hommes, ou en secret et en demeurant inconnu d'eux, afin que jamais les indices de Dieu et sa manifestation ne disparaissent de la Terre.*"



D'après un hadith du prophète Mohammad, "*Celui qui meurt sans connaître son Imâm, meurt de la mort des ignorants.*»

Jamais la Terre ne pourra être privée d'un tel guide, qu'il soit connu publiquement ou qu'il vive dans l'occultation. Cette personne est celle de l'Imâm. Après le Prophète, c'est lui qui assume ses responsabilités et a la charge d'aider l'homme à atteindre les objectifs mentionnés en haut. En fait, le cycle de l'Imâmat se situe dans la continuité de la prophétie, et l'Imâm est l'héritier spirituel du Prophète.

Par conséquent, selon le chiisme, après la clôture de la prophétie législatrice, le cycle de l'Imâmat persistera et continuera jusqu'au jour de la Résurrection, que les hommes le reconnaissent ou le rejettent. En effet, l'Envoyé de Dieu reste un Envoyé même si personne ne croit en son message; de même, l'Imâm reste un Imâm même si personne d'entre les hommes ne le reconnaît. En tout état de cause, l'Imâm reste l'Imâm, même s'il doit exercer son Imâmat en secret.

Le Prophète et l'Imâm n'ont pas pour seule raison d'être le fait que les hommes ont besoin d'eux pour la bonne marche de leurs affaires religieuses et temporelles. Certes, cette bonne marche présuppose leur existence, mais en réalité, si le monde terrestre subsiste par l'existence de l'Imâm, c'est par une raison métaphysique et mystique. C'est parce que son degré d'existence est celui de l'Homme Parfait, et que l'Homme Parfait est la raison d'être et la finalité du monde terrestre, que le monde des hommes ne pourrait pas même persévérer dans l'être sans l'existence de l'Homme Parfait.

Selon le premier Imâm, Ali: "J*amais le monde terrestre ne reste privé de quelqu'un qui assume la tâche de répondre pour Dieu, que ce soit en public et en étant reconnu des hommes, ou en secret et en demeurant inconnu d'eux, afin que jamais les indices de Dieu et sa manifestation ne disparaissent de la Terre.*"

L'Imâm Bâqer a également dit: "*Nous sommes les premiers et Nous sommes les Derniers. Nous sommes le Logos de Dieu. Nous sommes les bien-aimés de Dieu. Nous sommes la Face de Dieu. Nous sommes les trésoriers de la révélation divine. Nous sommes les templiers du Mystère divin. Nous sommes la mine de la Révélation. En nous est la signification du ta'wil*."[6] En outre, selon la parole de l'Imâm Ali: «*Si Allah le voulait, Il se serait fait connaître aux serviteurs. Mais Il a fait de nous Ses portes, Sa Voie, Son Chemin, le moyen menant vers Lui. Donc quiconque ne nous suit pas et préfère quelqu'un d'autre à nous, aura dévié la Voie d'Allah*».[7]

Par conséquent, ce qu'entendent les Immaculés par «connaissance obligatoire de l'Imâm de l'époque», est en avoir une connaissance suffisante pour les guider vers leur félicité dans le monde d'ici-bas et dans l'Au-delà, et pour les éloigner de la voie de l'égarement et des doutes. Ainsi, tout chiite se doit de connaître les qualificatifs et les traits caractéristiques de l'Imâmat et de tout Imâm en général. Et lorsqu'il aura ainsi connu ces nobles traits propres à tous les Imâms, il connaîtra par-là, même la personnalité de l'Imâm du Temps, car les Quatorze Infaillibles sont issus d'une même et seule lumière.

Après la connaissance générale de l'Imâm, il est nécessaire de connaître les mérites et les vertus propres au douzième et dernier Imâm; l'Imâm du Temps, celui qui, selon les différents hadiths, vit derrière le voile de l'Occultation et réapparaîtra au moment où ce monde sera

rempli d'injustice. Selon l'Imâm Sâdeq, la moindre des choses devant être connue de l'Imâm est qu'il est pareil au Prophète, sauf qu'il n'est pas prophète, qu'il est son héritier, que lui obéir équivaut à l'obéissance à Allah et à Son Prophète, qu'il faut s'en remettre et se référer à lui dans toute affaire, et s'en tenir toujours à ce qu'il dit.

L'Imâm Sâdeq a dit: «*Connais ton Imâm, car si tu avais une profonde connaissance de lui et que l'ordre de son avènement se rapproche ou est retardé, cela n'aurait aucune conséquence sur toi* [*et sur ta foi*].»[8] Par conséquent, la voie droite et le seul moyen de parvenir à la félicité et au salut est de bien connaître l'Imâm, de croire en lui, de l'aimer, et de lui obéir.

Comme nous l'avons souligné, les chiites croient que le douzième Imâm, né en l'an 255 de l'Hégire, est vivant, qu'il est le fils de l'Imâm Hassan `Askari, et que son nom est Mohammad. Plusieurs hadiths du prophète Mohammad et des Imâms abordent la question de sa naissance et de son avènement, comme cette parole de l'Imâm Bâqer: «*…Que mon père et ma mère soient sacrifiés pour cette personne qui porte le même nom que moi et qui a reçu le même titre que moi; il est la septième personne (de ma progéniture) après moi…*»[9] Ainsi, c'est lui la «Voie droite» d'Allah et «Sa Preuve» auprès de Ses créatures. Il vit derrière le voile de l'Occultation et brille comme le soleil derrière les nuages ténébreux.[10]

Selon les différents hadiths, l'Imâm Mahdi vit en occultation depuis des siècles (l'occultation mineure et majeure). Il reviendra pour établir la paix et la justice dans le monde. Il est un pilier fondamental des croyances chiites. L'horizon de son retour constitue pour les chiites non seulement un objectif proche et toujours actuel, mais aussi une orientation, une méthode et un programme qui permet de faire face aux adversités et aux difficultés.

Selon les croyances chiites, hâter cette réapparition implique de faire disparaître l'ensemble des obstacles, dont le plus important est l'oppression vis-à-vis des gens - l'un des objectifs centraux de l'Imâm du Temps est ainsi de s'opposer à l'injustice et à l'arrogance qui sont le prélude à la spiritualité pure, la guidance et la foi. L'objectif de l'Imâm est donc de purifier la terre des oppresseurs et des injustes pour empêcher qu'ils se corrompent et corrompent les autres, jusqu'à ce que se réalisent les conditions nécessaires permettant aux hommes de se parfaire dans différents domaines.

Le Prophète et l'Imâm n'ont pas pour seule raison d'être le fait que les hommes ont besoin d'eux pour la bonne marche de leurs affaires religieuses et temporelles. Certes, cette bonne marche présuppose leur existence, mais en réalité, si le monde terrestre subsiste par l'existence de l'Imâm, c'est par une raison métaphysique et mystique.

Dans une invocation de l'Imâm Reza adressée à l'Imâm du Temps au temps de l'Occultation, l'Imâm est présenté en ces termes: "*Mon Dieu, défends Ton Wali, Ton Lieutenant, Ton Argument envers Tes créatures, Ta langue qui T'énonce, qui parle selon Ta sagesse, Ton œil qui regarde avec Ton Autorisation, Ton Témoin envers Tes serviteurs, le noble Seigneur, le Combattant, celui qui s'est réfugié auprès de Toi, l'Adorateur auprès de Toi… Il est Ton serviteur que Tu T'es réservé pour Toi-même, que Tu as choisi*

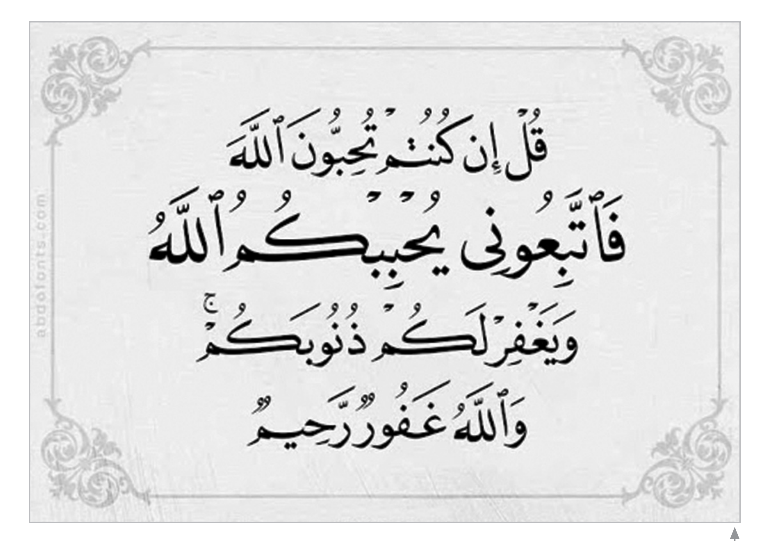
pour Ton Mystère, que Tu as immunisé des péchés, que Tu as exempté de défauts, que Tu as purifié de la souillure, que Tu as préservé des impuretés!… Il est le Guide, le Bien-dirigé, le Pur, le Pieux, l'Immaculé, le Satisfait, le Pur!"[11]

"*Ô Seigneur! Par cette nuit et celui qui y est né, lequel représente Ta Preuve (Hujjataka) et la Promesse qu'elle incarne, et dont la naissance rajoute à la vertu de cette nuit, et montre ainsi la Véridicité et la Justice de Ta Parole que rien ne peut modifier ni ne commenter. Celui qui constitue Ton Halo lumineux, Ta Lumière brillante et le Phare illuminant dans les nuits ténébreuses, et qui est absent et occulté, celui dont la naissance est auguste, dont le lignage est noble, celui dont les assistants sont les Anges et dont le soutien et l'appui est Allah; et lorsque l'Heure de sa réapparition arrivera, les Anges seront ses renforts. Il est l'épée frappante et indestructible d'Allah et Sa Lumière inextinguible. Il fait partie de ceux dont la mansuétude est sans duplicité; ceux qui savent ce que le Temps cache et constituent le plus profond des secrets de la Vie; ceux qui détiennent l'autorité…*"[12]

Tout chiite se doit de connaître les qualificatifs et les traits caractéristiques de l'Imâmat et de tout Imâm en général. Et lorsqu'il aura ainsi connu ces nobles traits propres à tous les Imâms, il connaîtra par-là, même la personnalité de l'Imâm du Temps, car les Quatorze Infaillibles sont issus d'une même et seule lumière.

De manière similaire, dans la visite pieuse (*ziyarat*) de l'Imâm du Temps citée par Seyed ibn Tavousse, il est décrit de cette façon: "*Que la Paix soit sur le Droit nouveau et le Savant dont le savoir ne disparaît pas! Que la Paix soit sur celui qui donne vie aux croyants et qui fait périr les mécréants! Que la Paix soit sur le Bien-dirigé des peuples et le Rassembleur de la parole! Que la Paix soit sur le Successeur des prédécesseurs et le Maître de la noblesse! Que la Paix soit sur l'Argument de Celui qui est adoré et la Parole de Celui qui est Digne de Louanges! Que la Paix soit sur celui qui raffermit les amis/alliés et qui rabaisse les ennemis! Que la Paix soit sur l'héritier des Prophètes et les Sceaux des légataires! Que la Paix soit sur l'Investi [du Commandement de Dieu] attendu et la Justice connue! Que la Paix soit sur l'Epée tirée de son fourreau, la Lune brillante et la Lumière qui éblouit! Que la Paix soit sur le Soleil des obscurités et la pleine Lune! Que la Paix soit sur le Printemps des créatures et le Fleurissement des Jours! Que la Paix soit sur le Maître du sabre tranchant et le Fendeur de têtes! Que la Paix soit sur la Religion transmise et le Livre écrit! Que la Paix soit sur le Subsistant de Dieu dans ses pays et Son Argument envers Ses serviteurs, le Terme des héritages des Prophètes, chez qui sont présentes les traces des purs Élus! Que la Paix soit sur le Dépositaire des Secrets et le Tuteur de l'Ordre (Wali al-amr)! Que la Paix soit sur celui qui est bien dirigé, que Dieu a promis aux peuples pour unifier la parole, rassembler ce qui est dispersé, [pour] remplir la terre de justice et d'équité, renforcer pour lui et accomplir par lui la promesse [faite] aux croyants! … Mon Dieu, prie sur Ton Argument sur Ta terre et Ton Lieutenant dans Ton pays, celui qui appelle à Ta voie, qui se dresse selon Ta Justice, qui remporte la victoire par Ton Ordre, le Maître des croyants,*

celui qui anéanti les incroyants, celui qui éclaircit l'obscurité et clarifie la Vérité, celui qui parle à haute voix avec sagesse, bonne exhortation et véracité, Ta Parole, Ton Réceptacle, Ton Œil sur terre,… le Wali, le Conseiller, le Vaisseau du Salut, l'Etendard de la bonne Direction, la Lumière des regards des hommes,… celui qui soulage l'affliction, fait disparaître les soucis et dissipe les calamités…".[13]



Verset 31 de la sourate Al-Imran, où Dieu dit au Prophète: "*Dis: Si vous aimez vraiment Allah, suivez-moi, Allah vous aimera alors et vous pardonnera vos péchés. Allah est Pardonneur et Miséricordieux*"

Les devoirs des chiites envers l'Imâm

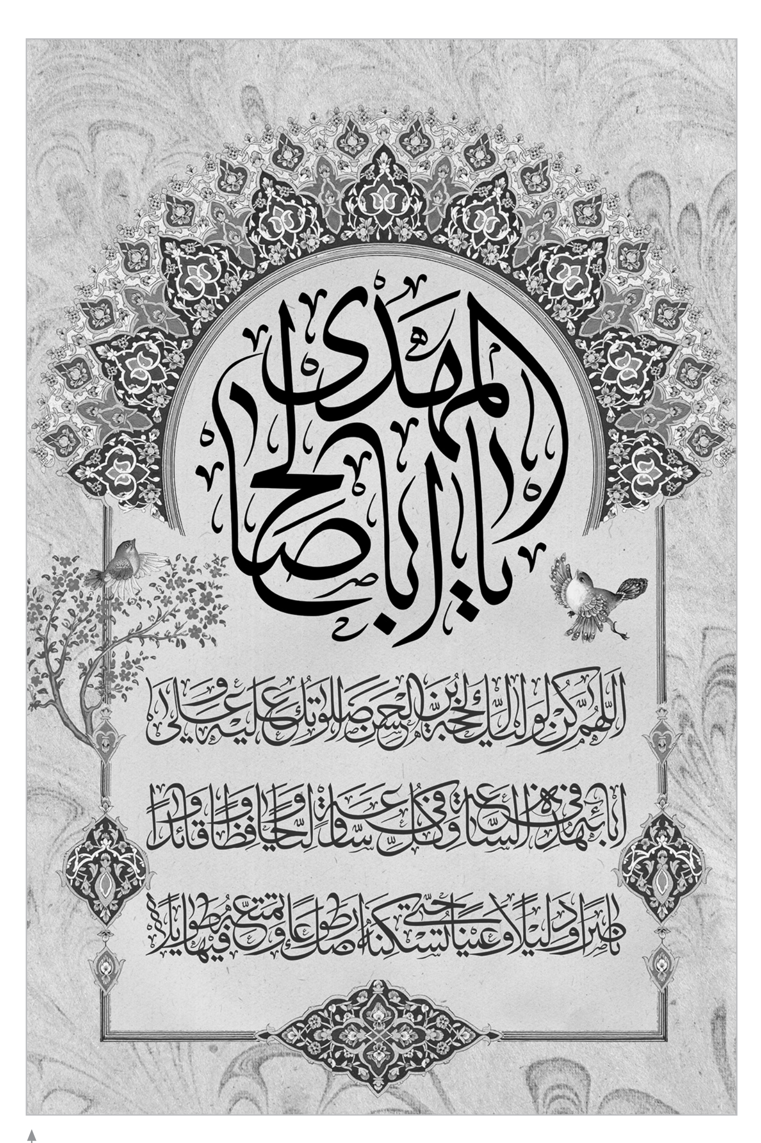
L'un des plus importants devoirs des chiites vis-à-vis de l'Imâm du Temps est de chercher à le connaître et le reconnaître à travers des preuves instrumentales et rationnelles – notamment afin de pouvoir distinguer l'Imâm d'une personne qui ne l'est pas.

Le second consiste en une obéissance absolue en l'Imâm, qui repose sur l'amour. Les chiites se fondent notamment sur le verset 31 de la sourate Al-Imran, où Dieu dit au Prophète: "*Dis: Si vous aimez vraiment Allah, suivez-moi, Allah vous aimera alors et vous pardonnera vos péchés. Allah est Pardonneur et Miséricordieux*". L'amour pour une personne implique de la suivre et de se conformer à ses souhaits. Etant donné que la personne du Prophète est à la fois la manifestation de l'obéissance absolue à Dieu et de Ses perfections, l'aimer et le suivre équivaut à aimer Dieu. Aimer l'Imâm, qui manifeste à l'homme la plus haute réalisation humaine des perfections divines et du sens profond de la religion, signifie en réalité aimer Dieu qui en est la source. Loin d'être de l'idolâtrie ou de l'associationnisme, l'amour voué à un prophète ou à un "saint homme" est le meilleur moyen de se rapprocher de Dieu, à condition de ne pas considérer cette personne comme une réalité indépendante mais comme un signe (*ayat*) et une épiphanie (*mazhar*) du Créateur.

Un autre devoir est de prier pour la santé et l'apparition prochaine de l'Imâm du Temps. Dans le Du'â' du temps de l'Occultation, l'Imâm Reza le prie par ces mots: " *…place-le dans Ton Dépôt qui n'égare pas, dans Ton Entourage inviolable, dans Ta Place forte et Ta Puissance invincible, assure-le de Ta Sécurité solide qui n'abandonne pas celui que Tu as assuré avec, place-le sous Ton Egide sous laquelle est protégé celui qui s'y trouve, secours-le de Ton Puissant Secours, soutiens-le de Ton Armée*

L'un des plus importants devoirs des chiites vis-à-vis de l'Imâm du Temps est de chercher à le connaître et le reconnaître à travers des preuves instrumentales et rationnelles – notamment afin de pouvoir distinguer l'Imâm d'une personne qui ne l'est pas.

victorieuse, renforce-le de Ta Force, fais-le suivre par Tes Anges, sois l'Ami/Allié de celui qui lui prête allégeance et l'Ennemi de celui qui lui est hostile, revêts-le de Ta Cuirasse protectrice, entoure-le totalement des Anges!… Mon Dieu, donne-lui pour lui, pour sa famille, ses enfants, sa descendance, sa Nation, ses ouailles, ce qui fait plaisir à ses yeux et contente son âme, et rassemble pour lui le royaume de tous les royaumes,



Invocation (du'â) pour la santé et l'apparition prochaine de l'Imâm du Temps, l'un des devoirs des chiites envers l'Imâm. *Osoul al-Kâfi* par Kolayni

proches et lointains, puissants ou abaissés, jusqu'à faire passer son jugement sur tout jugement et vaincre tout faux par Sa Vérité."[14]

De même, dans l'invocation appelée Iftitâh, le croyant le confie à Dieu en ces termes: "*…Ô Mon Dieu! Prie également sur le Tuteur de Ton Commandement, le Redresseur espéré et la Justice attendue. Entoure-le de Tes anges les plus proches de Ta Gloire, et soutiens-le par l'Esprit Saint, ô Seigneur des mondes! Ô mon Dieu! Fais de lui celui qui appelle à Ton Livre et qui redresse Ta Religion; fais de lui Ton Lieutenant sur la Terre, comme Tu le fis pour ceux qui vécurent auparavant. Établis fermement la Religion que Tu as agréée pour lui!… Ô mon Dieu! Fais de lui le puissant et donne la Puissance par lui (à ceux qui vont avec lui); fais de lui le victorieux et donne la Victoire par lui. Accorde-lui une victoire décisive et une conquête évidente. Ô mon Dieu! Rends par lui évidentes Ta Religion et la Sunna (la Tradition) de Ton prophète afin qu'il ne cache rien de la vérité par crainte de l'une de Tes créatures. Ô mon Dieu! Nous désirons de Ta part un Etat honorable par lequel Tu rends puissants l'Islam et ses adeptes, humiliés l'hypocrisie et ses adeptes, et dans lequel Tu nous places parmi ceux qui appellent à Ton obéissance, qui conduisent vers Ta Voie; et grâce auquel Tu nous accordes l'Honneur de ce bas monde et de l'au-delà. … Ô mon Dieu! Rassemble-nous par lui (l'Imâm Caché) et mets par lui un terme à notre dispersion, colmate par lui notre brèche; rétablis par lui notre intégrité, accrois par lui notre petit nombre; transforme par lui notre humiliation en puissance; et assure par lui nos moyens de subsistance; acquitte par lui notre obligation; mets fin par lui à notre pauvreté; subviens par lui à ce*

qui nous manque, simplifie par lui nos difficultés, purifie par lui nos faces; affranchis-nous par lui de notre captivité; fais aboutir par lui notre demande; fais nous tenir, par lui, nos promesses; réponds, par lui, à notre appel; accède, par lui, à notre demande; réalise, par lui, tous nos espoirs dans ce monde et dans l'Au-delà; et donne-nous, par lui, plus que nous ne pourrions désirer! Ô Toi, le Meilleur des responsables, le plus Généreux des donateurs! Et guéris, par lui, nos poitrines; éloigne, par lui, la haine qui ronge nos cœurs, et guide-nous, par lui, si Tu le permets, vers la Vérité lorsque le bon droit est controversé, car Tu conduis qui Tu veux vers le droit chemin. Et fais nous triompher, par lui, de Ton ennemi et notre ennemi, Ô Dieu de Vérité! Amen!"[15]

Selon les différents hadiths, un autre devoir des croyants pendant l'Occultation est de ressentir une Crainte révérencielle (*taqwâ*) vis-à-vis d'Allah. L'Imâm Sadeq a ainsi dit: «*Le Détenteur de ce pouvoir (l'Imâm Mahdi) partira certainement en occultation. Le serviteur devrait donc ressentir la Crainte révérencielle (taqwâ) d'Allah durant la période de l'occultation et devrait se tenir fermement à sa religion.*»[16]

Un autre devoir consiste à attendre la Parousie (l'apparition) de l'Imâm et d'être prêt à l'aider. Il doit aussi préparer le terrain de l'apparition de l'Imâm avec la croyance et ses bonnes œuvres. Cette idée est liée à une parole du Prophète citée dans la tradition chiite, selon laquelle «*Attendre le secours est (une forme d') adoration*», «*Attendre patiemment le soulagement est un acte d'adoration.*»[17] ■

(Fin de la 1ère partie)

---

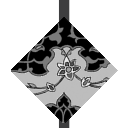
*Iran Encyclopedia Compiling Foundation (*Bonyâd-e Dânesh-Nâmeh Negâri Irân*).

1. Kolayni, Abi Ja'afar Mohammad Yaghoub ibn Eshâgh, *Osoul Kâfi*, avec le commentaire de Seyyed Mahmoud Ketâbtchi, Enteshârât Elmiyeh Eslâmieh, vol. 1, p. 527, 88; *Mustadrak Safinat al-Bihâr*, tome 2, p. 147.
2. Kolayni, *Osoul al-Kâfi*, avec le commentaire de Seyyed Mahmoud Ketâbtchi, éd. Elmiyeh Eslâmieh, vol. 1, hadith no. 8, p. 252.
3. Ibid., hadith no. 9, p. 252.
4. Ibid., hadith no. 10, p. 252.
5. Kolayni, *Osoul al-Kâfi*, avec le commentaire de Seyyed Mahmoud Ketâbtchi, éd. Elmiyeh Eslâmieh, vol. 1, hadith no. 12, p. 252
6. *Ziyârat Jâme'*; Rajab Borsi, *Mashâriq al-Anwâr*, éd. Beyrouth, chap. XX, p. 39.
7. Kolayni, *Osoul al-Kâfi*, avec le commentaire de Seyyed Mahmoud Ketâbtchi, éd. Elmiyeh Eslâmieh, vol. 1, p. 184.
8. Majlessi, Mohammad Bâqer, *Behâr al-Anwâr*, vol. 52, p. 135.
9. *Misbah al-Mutahajjid*, p. 680.
10. *Kamâl al-Din wa Tamâm al-Ni'ma*, tome 4, p. 483.
11. Qomi, Abbas, *Kolyât-e Mafâtih al-Jinân*, Enteshârât Mashreghayn, Qom, 1384, p. 883.
12. *Mafâtih al-Jinân*, Du'â' Nimeh Shabân, p. 296.
13. Ibid. pp. 863-864.
14. Qomi, Abbâs, *Kolyât-e Mafâtih al-Jinân*, Enteshârât Mashreghayn, Qom, 1384, pp. 883-887.
15. Qomi, Abbâs, *Kolyât-e Mafâtih al-Jinân*, Enteshârât Mashreghayn, Qom, 1384, pp. 320- 322.
16. Majlessi, Mohammad, Bâqer, *Behâr al-Anwâr*, vol. 52, p. 135.
17. Ibid. vol. 52, p. 145.

Sources:
-Kolayni, Abi Ja'afar Mohammad Yaghoub ibn Eshâgh, *Osoul Kâfi*, avec le commentaire de Seyyed Mahmoud Ketâbtchi, Enteshârât Elmiyeh Eslâmieh, vol. 1 et 2.
-*Mustadrak Safinat al-Bihâr*, tome 2
-Majlessi. Mohammad Bâqer, *Bihâr al-Anwâr*, vol. 13, 51, 52, et 97.
-Ziyârat Jâme', Rajab Borsi, *Mashâriq al-Anwâr*, éd. Beyrouth, chap. XX, p. 39.
-*Misbâh al-Mutahajjid*.
-*Kamâl al-Din wa Tamâm al-Ni'ma.*
-Qomi, Abbâs, *Kollyât-e Mafâtih al-Jinân*, Enteshârât Mashreghayn, Qom, 1384.
-*Kamâl al-Din*, vol. 2.
-*Wassa'il al-Shi'a*, vol. 7.

Le GM Parhâm Maghsoudlou champion du monde d'échecs junior 2018

Babak Ershadi





Parhâm Maghsoudlou photographié à Gebze (Turquie) pendant le 57e Championnat d'échecs junior 2018. (©Chessbase)

Parhâm Maghsoudlou est né le 11 août 2000 à Gonbad-e Kâvous, dans la province du Golestân (nord-ouest). Son père est employé de banque et sa mère institutrice. À 15 ans, Parhâm a battu le record de l'Iran et est devenu le plus jeune Grand maître international d'échecs du pays. Il a suivi ses études secondaires dans un lycée de l'Organisation nationale pour le développement des talents exceptionnels (SAMPAD en persan) dans sa ville natale.

En 2015, Parhâm a fini sixième au championnat d'échecs d'Asie et s'est qualifié pour la Coupe du monde d'échecs 2015. Il a remporté le championnat d'Iran deux fois à 17 et 18 ans en 2017 et en 2018. Il a brillé au niveau international à la deuxième édition de Sharjah Masters 2018 (Émirats Arabes Unis) qu'il a gagnée, avant de devenir le premier Iranien à gagner le Championnat du monde d'échecs junior en Turquie.

* * *

La 57e édition du Championnat du monde d'échecs junior a eu lieu du 5 au 16 septembre 2018 à Gebze, au nord-ouest de la Turquie. Cette année, cet événement a connu une participation record, avec 263 joueurs de 62 pays. Ont participé à ces compétitions 25 Grands maîtres (GM), 40 Maîtres Internationaux (MI) et 55 Maîtres FIDE (MF, Maître FIDE est le titre octroyé par la Fédération internationale des échecs à tout joueur qui dépasse un classement Elo de 2300). Ainsi, les plus grands talents d'échecs du monde de moins de 20 ans se sont affrontés pour décrocher la médaille d'or des compétitions masculine et féminine.

Le Championnat du monde d'échecs junior est une compétition annuelle réservée aux jeunes joueurs de

> Selon le classement officiel de la FIDE pour septembre 2018, le numéro un iranien MG Parhâm Maghsoudlou était le cinquième meilleur joueur du monde parmi les juniors avec une évaluation de 2649, derrière Yi Wei (GM, Chine, 2742), Jan-Krzysztof (GM, Pologne, 2739), Vladislav Artemiev (GM, Russie, 2703) et Jeffery Xiong (GM, États-Unis, 2651).

moins de 20 ans. Il est organisé par la Fédération internationale des échecs (FIDE). La première édition de ces compétitions eut lieu en 1951. Cinq gagnants de ce tournoi sont devenus champions du monde d'échecs: chez les femmes Zhu Chen (deux victoires), et chez les hommes les Russes Boris Spassky, Anatolie Karpov, Garry Kasparov et l'Indien Viswanathan Anand.

Selon le classement officiel de la FIDE pour septembre 2018, le numéro un iranien MG Parhâm Maghsoudlou était le cinquième meilleur joueur du monde parmi les juniors avec une évaluation de 2649, derrière Yi Wei (GM, Chine, 2742), Jan-Krzysztof (GM, Pologne, 2739), Vladislav Artemiev (GM, Russie, 2703) et Jeffery Xiong (GM, États-Unis, 2651). Cependant, les quatre premiers n'ont pas réussi au Championnat du monde d'échec junior, et ce fut Parhâm Maghsoudlou qui mena le peloton de la section Open. En tout, neuf des juniors de la liste des meilleurs joueurs de septembre 2018 selon le classement de la FIDE ont pu participer à ce championnat. Maghsoudlou n'est pas le seul Iranien de la liste des 20 meilleurs joueurs de la compétition, car y étaient également présents Alirezâ Firouzjah (GM, 2582) et Mohammad-Amin Tabâtabâï (GM, 2576).

Round 1: Au premier round du tournoi, Maghsouldou (n° 1 du championnat junior 2018) a rencontré le Britannique Matthew Wadsworth (MF, 2351, n° 83), et a remporté ce premier jeu sans grande difficulté (1-0). Les tournois d'échecs sont considérés comme intéressants ou non au vu des joueurs et de la qualité de leurs jeux. Dès le premier jour du championnat junior 2018, Parhâm Maghsouldou s'est imposé par son jeu extrêmement intéressant.

Round 2: Au deuxième round des compétitions, Maghsoudlou a gagné son deuxième jeu (1-0) face au Norvégien Benjamin Haldorsen (MF, 2461, n° 44). Les experts s'accordent à dire que Parhâm est parfaitement capable de stratégies que même les ordinateurs ont du mal à comprendre. Il y a une force particulière



Round 2: Maghsoudlou (GM-Iran) vs Benjamin Haldorsen (MF-Norvège)



Round 3: Maghsoudlou (GM-Iran) vs Lukasz Jarmula (MI, Pologne)

qui pousse à gravir les échelons d'Elo: «L'amour du jeu d'échecs». Parhâm Maghsouldou a confié dans une interview qu'il travaillait «au moins dix heures par jour». Son attitude confiante, soutenue par un travail acharné, est une recette sûre du succès et Parhâm le montre déjà dans ses résultats. «Si je travaille dur, je pense que je peux devenir champion du monde!»

Rounds 3+4: La troisième journée du Championnat du monde d'échecs junior était une journée de double tour (3+4).

Parhâm Maghsouldou a confié dans une interview qu'il travaillait «au moins dix heures par jour». Son attitude confiante, soutenue par un travail acharné, est une recette sûre du succès et Parhâm le montre déjà dans ses résultats. «Si je travaille dur, je pense que je peux devenir champion du monde!»

Dans les tournois d'échecs, les doubles tours sont souvent fatigants pour les joueurs, mais les résultats des doubles tours façonnent souvent le cours des événements de manière décisive. En effet, après quatre tours de jeux, le tournoi est déjà à moitié fini.

Au 3e tour, Lukasz Jarmula (MI, Pologne, 2504, n° 28) aurait pu prendre Maghsoudlou au piège, mais l'Iranien l'a échappé belle. Son adversaire polonais a raté cette occasion et commis plusieurs erreurs qui ont suffi pour que Parhâm remporte le match (1-0).

Au 4e tour, la bataille de cinq heures et demie qui a opposé Maghsoudlou à Aram Hakobyan (Arménie, GM, 2554, n° 18) a été l'une des plus longues et des plus intéressantes du tournoi. Aram Hakobyan est un joueur de plus en plus remarqué, et dont les performances ont décollé ces derniers temps. Au cours des cinq derniers mois, il est devenu GM et a enregistré près de 50 matchs invaincus, mais le n° 1 de la compétition, Parhâm Maghsoudlou, a gagné ce match (1-0).

À la fin du quatrième tour, seuls quatre joueurs avaient réussi à réaliser un sans-faute (4,0 / 4) dans la section Open: les Iraniens Maghsoudlou (n° 1) et Firouzjah (n° 8), ainsi que Javokhir Sindarov (Ouzbékistan, 2484, n° 38) et Bharathakoti Harsha (Inde, 2474, n° 40).

Round 5: Durant ce round, cinq manches ont été disputées au Championnat du monde d'échecs junior 2018 à Gebze en Turquie, et les chefs de file de chaque section se sont nettement démarqués. Dans la section Open, Parhâm Maghsoudlou est, une fois de plus, sorti indemne d'une partie intéressante et avec 5,0 / 5, il s'est retrouvé en tête avec un demi-point d'avance sur trois joueurs: Firouzjah (Iran), Christiansen (Norvège) et Sindarov (Ouzbékistan).



Parhâm Maghsoudlou (GM), Aram Hakobyan (MI-Arménie) au centre et l'Iranien Alirezâ Firouzjah (GM) à gauche.

Au cinquième round, Parhâm Maghsoudlou a continué le tournoi dans d'excellentes dispositions et a fini ce round à 100 % avec 5,0/5. Il était désormais en tête du tournoi après avoir gagné contre le MI indien Harsha Bharathakoti (Inde, 2474, n° 40). L'ambition stratégique, le réalisme et une bonne dose de confiance en soi sont des qualités qui donnent de l'envergure au jeu du jeune Parhâm. Cette défaite a été un chagrin pour Harsha qui avait fait un sans-faute avant cette rencontre.

Round 6: Au sixième tour du tournoi, beaucoup de joueurs compatriotes se sont affrontés. Notamment chez les Iraniens où Parhâm Maghsoudlou a fait face à Alireza Firouzjah (GM, 2582, n° 8). Parhâm a décidé de faire une défense française du côté blanc. Mais ce n'était



Round 5: Maghsoudlou et Tabatabaï rejoignent l'équipe indienne pendant le repos.



Salle des jeux du Championnat d'échecs junior 2018 à Gebze (Turquie).

pas une décision pour faire la paix. C'était une stratégie pour pousser Alireza Firouzjah dans des positions où il n'était pas à l'aise. Ce n'était pas une mauvaise stratégie de la part de Maghsoudlou, mais il n'a pas pu en tirer parti et le jeu s'est soldé par un match nul (½ / ½). Cette partie a été la seule de ce tournoi que Maghsoudlou n'a pas remportée.

Round 7: Un joueur de classe mondiale contre un prodige émergent: le septième round a vu la bataille entre deux des personnalités les plus aimables du tournoi. La tête de série expérimentée



Les trois participants iraniens aux compétitions Open: (de gauche à droite) Alirezâ Firouzjah, Mohammad-Amin Tabâtabâï et Parhâm Maghsoudlou.



Round 5: Maghsoudlou et l'Iranien Mohammad-Amin Tabâtabâï (GM)

Parhâm Maghsoodloo a affronté le super-talent ouzbek Javokhir Sindarov, âgé de 12 ans. Sindarov (MI, 2484, n° 38) s'était fait remarquer durant ce tournoi en gagnant contre trois grands maîtres. Parhâm Maghsoudlou était donc conscient de la capacité de ce jeune garçon. Tout le monde s'attendait à une victoire du Grand maître iranien. Cela s'est réalisé, mais pas comme on l'aurait imaginé (1-0). Sur le plan tactique, Sindarov est aussi fort qu'un Grand maître, c'est certain. Face à la partie espagnole de Maghsoudlou, le jeune Ouzbek a joué un jeu offensif. Cela aurait mis mal à l'aise n'importe quel joueur. Mais Maghsoudlou est un monstre en défense. Il a ainsi avancé dans le jeu en commençant par ses fameux mouvements peu développés, si difficiles à déchiffrer pour tant de joueurs. Il s'agissait pour lui de maintenir la pression en trouvant la meilleure manœuvre. Sa stratégie a fonctionné et il a remporté le match.

Après ce match, Maghsoudlou a déclaré: «Sindarov est extrêmement talentueux. Je pense qu'il est un très bon joueur. Je crois beaucoup à son talent. J'ai dit à mon ami que seul un génie peut jouer aux échecs comme ça!» Javokhir avait, lui, perdu sa partie, mais déjà gagné beaucoup de cœurs, y compris celui de son adversaire. À ce stade du tournoi, dans la section Open, Maghsoudlou était toujours en tête (6½ / 7), suivi par l'Iranien Alireza Firouzja et Karthik Venkatraman (Inde, MI, 2519, n° 27).

Face à la partie espagnole de Maghsoudlou, le jeune Ouzbek a joué un jeu offensif. Cela aurait mis mal à l'aise n'importe quel joueur. Mais Maghsoudlou est un monstre en défense. Il a ainsi avancé dans le jeu en commençant par ses fameux mouvements peu développés, si difficiles à déchiffrer pour tant de joueurs. Il s'agissait pour lui de maintenir la pression en trouvant la meilleure manœuvre. Sa stratégie a fonctionné et il a remporté le match.

Round 8: Durant ce round, Parhâm Maghsoudlou a fait une longue démonstration de jeux extraordinaires. Il était désormais le seul leader avec un score de 7½ / 8, avec une avance d'un point sur ses rivaux. Clairement le favori pour la médaille d'or de la section Open.

Parhâm Maghsoudlou s'est décidément présenté comme le joueur le plus efficace lors de ce championnat. Il a montré que quelle que soit sa position, il est capable de stimuler le jeu et de gagner le match. Au huitième tour, il a affronté l'Indien Karthik Venkatraman (MI). La position ne semblait pas spéciale, mais Parhâm a été plus précis et a converti le jeu en un point complet (1-0).

Devenir le champion du monde junior ouvrira sûrement de nouvelles portes dans la carrière professionnelle de joueur d'échecs de Parhâm. Avec cette médaille d'or, il participera directement à la Coupe du monde 2019. Lorsqu'un journaliste lui a demandé ce que signifiait pour lui le titre mondial junior, Parhâm a répondu: «Cela signifie que je dois me préparer pour la Coupe du monde!»

Round 9: Lors de ce tour, la section Open a cessé d'être intéressante du point de vue de la médaille d'or, avec la victoire de Parhâm Maghsoudlou contre l'Américain Awonder Liang (GM, 2575, n° 12). Maghsoudlou est passé à 8½ / 9, avec une avance d'un point et demi avec une performance de 2944! Avec huit victoires et un match nul en neuf manches. Ce qui lui fait une performance de 2944, avec déjà 22 points Elo. Bien que sa note au 1er septembre ait été de 2649, il avait gagné 12 points Elo avant le tournoi. Ce qui a porté sa note à 2683. Le joueur iranien de 18 ans était donc, après cette partie, à quelques pas de devenir le premier joueur de l'histoire de son pays à franchir 2700 Elo.

Round 10: Au round dix, Parhâm a gagné son dixième match face au Russe Maksim Vavulin (MI, 2559, n° 16). Avec cette victoire et avant la tenue du onzième et dernier jeu du tournoi, Parhâm Maghsoudlou était donc déjà le champion! La partie face à Maksim Vavulin a été très remarquée. Elle a été l'une de ces



Au 6e tour du tournoi, Parhâm a fait face à son compatriote Alirezâ Firouzjah (GM).



La médaille d'or des compétitions Open pour Parhâm Maghsoudlou (Iran), la médaille d'argent pour Abhimanyu Puranik (Inde) et la médaille de bronze pour Sergueï Lobanov (Russie)

batailles qui marquent l'histoire des échecs.

Le Grand maître Parhâm Maghsoudlou a commencé le tournoi en tant que tête de série Open. Il a concédé un demi-point au sixième tour en faisant match nul contre son compatriote Alirezâ Firouzjah. Mais il a réussi à gagner toutes ses autres parties, marquant 9½ / 10 et remportant le tournoi avec un tour à jouer.

Parhâm Maghsoodloo a été donc sacré champion du monde junior 2018 alors qu'il restait encore un tour à jouer. Il a gagné 26,5 points Elo et a une performance de 2976! Incroyable, mais vrai.

Devenir le champion du monde junior ouvrira sûrement de nouvelles portes dans la carrière professionnelle de joueur d'échecs de Parhâm. Avec cette médaille d'or, il participera directement à la Coupe du monde 2019. Lorsqu'un journaliste lui a demandé ce que signifiait pour lui le titre mondial junior, Parhâm a répondu: «Cela signifie que je dois me préparer pour la Coupe du monde!»

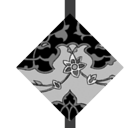
Round 11: Bien que Parhâm Maghsoudloo se soit déjà approprié la médaille d'or dans la section ouverte, le combat pour les autres médailles a été passionnant lors du dernier jour des Championnats du monde junior 2018. A cette occasion, Andrey Esipenko (GM, Russie, 2593, n° 6) a réussi à battre Maghsoudlou.

Parhâm Maghsoudlou a présenté en Turquie l'un des meilleurs tournois de sa vie. Lui et ses coéquipiers iraniens voulaient utiliser le Championnat du monde d'échecs junior 2018 comme terrain d'entraînement pour l'Olympiade d'échecs 2018 qui aura lieu en Géorgie, mais peu avaient espéré voir Parhâm remporter le tournoi avec une performance de 2976 après dix tours, avec un écart de deux points sur le plus proche de ses rivaux. Ce garçon travaille très dur et a une volonté réelle de devenir le champion du monde dans 3 ou 4 ans. ■

Le carnaval avant le renouvellement dans la civilisation persane

Behdad Ostowan

Introduction



L'imaginaire collectif, dans diverses cultures, considère la fête du nouvel an comme le moment d'un renouvellement. Le commencement de l'année ou le début du calendrier persan coïncide avec le commencement du printemps ou le temps qui marque le renouveau de la nature. Cette fête suit la fête du feu avec une différence de quelques jours. L'association qui existe entre ces deux fêtes évoque une pensée mythique également répandue dans d'autres civilisations.

L'étude de Bakhtine sur la culture populaire, et principalement sur les aspects carnavalesques des fêtes populaires, peut expliquer la poétique de l'inversion qui existe dans la fête du feu, comme le rabaissement et le travestissement que nous aborderons plus loin. Dans *Aspects du mythe*, Mircea Eliade a présenté la structure des mythes cosmogoniques sur laquelle repose les mythes du renouvellement, comme la fête de Norouz. Pour étudier l'association entre ces deux fêtes, nous examinerons l'aspect carnavalesque de la fête du feu et la renaissance qui la suit, à l'aide des théories de ces deux grands érudits.

Carnaval, le renversement populaire

Dans son livre intitulé *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance,* Bakhtine présente sa théorie et pose la question de la culture populaire en redéfinissant deux éléments fondamentaux: le carnaval et le Réalisme grotesque. La thèse de Bakhtine a été le sujet de nombreuses recherches. Plusieurs critiques ont enrichi sa théorie en soulignant les points faibles de sa thèse ou en la complétant. Cependant, l'élément principal du carnaval ou de l'inversion demeure toujours d'actualité.

L'origine du carnaval n'est pas précise. «Qu'il soit l'héritage d'un fonds indo-européen ou le fruit d'une création médiévale, le carnaval n'acquiert sa cohérence et ne doit sa survie qu'au rôle qu'il a pu jouer dans la société médiévale» (Grinberg, 1974 : 215). D'ailleurs, ce qui est sûr, c'est qu'il existe des liens entre ce que nous appelons carnaval et les phénomènes sociaux.

Selon Bakhtine, l'esprit de fête se réfugie dans le carnaval, prototype de la réjouissance populaire, organisée par et pour le peuple. Le carnaval libère les participants de la vérité et de l'ordre établi. De plus, Bakhtine insiste sur le caractère libertaire du carnaval. Il ne voit pas dans le grotesque une simple caricature satirique. Le grotesque, pour lui, exprime l'abondance matérielle et la fertilité qu'il associe aux parties inférieures du corps.

La culture savante a un ton sérieux, mais la culture populaire qui existe dans de nombreuses fêtes, de la «fête des Sacées» des Babyloniens à la «fête des fous»[1] en Europe, possède un ton joyeux, tout en mettant en question l'ordre de la société et du pouvoir établi.

Le rabaissement

Les fêtes sont les produits d'une sorte de rabaissement grotesque des symboles ou des rites religieux et mythiques dont le caractère sérieux a été soustrait.

Le rire est un élément inséparable de la fête, car il offre une sorte de liberté admirée par le peuple. Le rire n'a pas seulement pour but de ridiculiser l'aspect sérieux, mais il le purifie et le complète. Le rire empêche le sérieux de s'immobiliser dans la quotidienneté. Le rire montre le contentement que le peuple éprouve dans le renversement de l'ordre établi pendant la fête.

Bakhtine en donne un exemple remarquable chez Rabelais. Il indique la chopine de tripes qui réapparait à plusieurs reprises dans les cinq livres. Les tripes, qui font partie du système digestif des bovins et qui constituent un repas bon marché pour le peuple, transforment les nourritures en excréments. Mais, cette fois-ci, les tripes qui avalent toujours seront avalées, à leur tour: «Les frontières entre le corps mangeur de l'homme et le corps mangé de l'animal s'effacent continuellement» (Bakhtine, 1970: 225). Le cas des tripes englobe tous les aspects du carnaval: le dominant dominé, la renaissance des morts et, en somme, l'inversion.

Le commencement de l'année ou le début du calendrier persan coïncide avec le commencement du printemps ou le temps qui marque le renouveau de la nature. Cette fête suit la fête du feu avec une différence de quelques jours. L'association qui existe entre ces deux fêtes évoque une pensée mythique également répandue dans d'autres civilisations.
L'étude de Bakhtine sur la culture populaire, et principalement sur les aspects carnavalesques des fêtes populaires, peut expliquer la poétique de l'inversion qui existe dans la fête du feu

Le travestissement

Selon Bakhtine, le travestissement ou l'action de masquer existe dans plusieurs fêtes populaires. Le corps précédent meurt et un nouveau corps renaît pendant la



La fête du feu, ou la célébration du dernier mardi soir de l'année en Iran



La fête du nouvel an dans la province du Kurdistân, Iran

période de la fête. De plus, la matérialité et la corporalité acquièrent une nouvelle importance. Le travestissement permet au peuple de réussir à abolir la hiérarchie sociale et de prendre la place souhaitée à l'occasion de la fête où le pouvoir est renversé. Par ce moyen, le peuple crée une sorte d'utopie où existent l'égalité et la liberté. Bakhtine dit: «Cet élément utopique prend ici, comme dans toutes les utopies relatives aux fêtes populaires, une incarnation matérielle et corporelle.» (Bakhtine, 1970: 264). Cette utopie passagère est l'occasion du renversement de l'ordre social par le déguisement, car le déguisement donne la possibilité de cacher l'identité sociale ou individuelle. Pendant cette période utopique, il existe un accès à l'abondance matérielle qui ne dure que pendant la fête, car il faudra bientôt revenir à l'ordre précédent.

Le banquet est un élément inséparable des fêtes populaires. En effet, l'image du banquet est étroitement liée au corps grotesque. Le rôle que joue le banquet est primordial pour la fête. Le corps va au-delà de ses limites, il mange, il avale et il absorbe. Le credo de Bakhtine est que la fête est une occasion pendant laquelle l'humain sent le goût du monde matériel; en d'autres mots, le monde entre dans le corps de l'homme et, en plus, cette fois-ci, ce n'est pas la terre qui avale l'homme, mais lui qui l'avale, ainsi il triomphe joyeusement du monde.

Un autre aspect du banquet est l'abondance (les fêtes populaires ainsi que les noces se forment autour du banquet.) Le banquet, qui relève du bas matériel, se poursuit, au moins dans le cas du mariage, par l'acte de l'accouplement, encore tributaire du bas corporel, et il est

Selon Bakhtine, le travestissement ou l'action de masquer existe dans plusieurs fêtes populaires. Le corps précédent meurt et un nouveau corps renaît pendant la période de la fête. De plus, la matérialité et la corporalité acquièrent une nouvelle importance. Le travestissement permet au peuple de réussir à abolir la hiérarchie sociale et de prendre la place souhaitée à l'occasion de la fête où le pouvoir est renversé.

associé à la naissance et au peuplement.

La fête du feu

La fête du feu[2], ou la célébration du dernier mardi soir de l'année, figure parmi les fêtes iraniennes qui sont issues de l'époque zoroastrienne. Coïncidant avec le point équinoxial de l'année, cette fête se concentre principalement sur le rite de la lumière. Le feu est l'élément central de la fête, et le peuple se rassemble normalement autour de feux de bois dans la rue ou dans la cour arrière de la maison.

Parmi les autres coutumes, qui sont moins pratiquées aujourd'hui, il faut mentionner le déguisement, qui est normalement sous forme de vêtement féminin et qui suppose également que le travesti se masque le visage. Frappant une cuillère sur un bol devant la porte de la maison de voisins ou de proches, la personne travestie demande des friandises (un peu semblable à la collecte de bonbons à l'Halloween). Après réception de la nourriture, elle se démasque pour révéler son identité et surprendre le donateur.

La coutume veut que, pendant la fête du feu, certaines gâteries, constituées d'un mélange de fruits séchés et de noix, ou de mets, comme des potages, soient consommées sur place, en d'autres mots, c'est le fait d'être autour du feu et le joyeux festin qui forment la joie de la fête.

Cette fête provoque normalement une sorte d'agitation dans la société. La foule se rassemble pour chanter, danser, et aujourd'hui l'utilisation d'artifices et de pétards est également très courante.

Moins de six jours après la fête du feu arrive l'une des plus importantes fêtes iraniennes, qui s'appelle «Norouz». Cette fête coïncide avec le commencement du printemps ou le début du calendrier persan[3].

La fête du feu et la poétique de l'inversion

Au moment du carnaval, les classes populaires ont la joie de profiter de leur

La fête du feu, comme les autres carnavals, est une occasion de jouer avec le sérieux. Pendant cette fête, contrairement à l'ordre du quotidien, le rassemblement n'est pas à l'intérieur de la demeure, mais à l'extérieur, car cette fois-ci, le foyer est dans les lieux publics. Célébrer, chanter, danser, partager le repas et sauter sur le feu ont cours à l'extérieur, car il s'agit d'une fête populaire.

liberté et de prendre la place dont l'ordre établi de la société les en a privées. Bakhtine précise:

«À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé.» (Bakhtine, 1970: 18).

La fête du feu, comme les autres carnavals, est une occasion de jouer avec le sérieux. Pendant cette fête, contrairement à l'ordre du quotidien, le rassemblement n'est pas à l'intérieur de la demeure, mais à l'extérieur, car cette fois-ci, le foyer est dans les lieux publics. Célébrer, chanter, danser, partager le repas et sauter sur le feu ont cours à l'extérieur, car il s'agit d'une fête populaire. Durant

cette fête, qui a lieu quelques jours avant le commencement du printemps, saison de la fertilisation de la nature, le banquet réunit le peuple et valorise le corps grotesque. De plus, une personne travestie appelle au partage de mets. Cette fois-ci, le sérieux est inversé au moyen d'une remise en question de la tradition vestimentaire. C'est en inversant l'ordre de la société et en levant les tabous que le peuple ressent excitation et joie.

Après ce désordre créé par la fête du feu viendra Norouz. Ce sera alors la renaissance de l'ordre et de l'harmonie de la société, et le commencement de la nouvelle année. La fête du feu n'est pas la seule fête carnavalesque avant l'avènement de la nouvelle année. Les Romains célébraient également les saturnales au mois de décembre, quand la nouvelle année commençait le 1er janvier, et les saturnales avaient lieu au mois de février quand l'année s'ouvrait le 1er mars. Pendant cette fête, il existait également l'inversion de l'ordre social et les esclaves devenaient les maîtres de la maison (Reinach, 1996: 114, 115). Le carnaval de l'Europe chrétienne, souligné par Bakhtine, est hérité de cette culture romaine. Dans la tradition européenne, une personne de la couche populaire de la société prend normalement le statut de roi pendant la fête. La personne nommée Mir de Norouz occupe la même position avant la fête du Norouz iranien.

Pendant le carnaval, il existe une sorte d'inversion. Le peuple devient le joueur principal, en d'autres mots, le haut donne sa place au bas. La fête du feu est l'occasion de jouer pour le peuple, de dépasser les tabous, de créer un chaos, avant que Norouz ne rétablisse l'ordre de la société.

Dans la fête du feu, le feu ne représente pas seulement la lumière, mais également la manifestation du symbolisme de la purification. Dans certaines régions de l'Iran, le peuple épanche l'eau, un autre symbole de purification, sur les autres. De plus, avant le commencement du nouvel an, les Iraniens ont pour tradition de nettoyer complètement leurs demeures et leurs affaires, car une purification a toujours lieu avant une renaissance.

Carnaval et renouvellement

Nous l'avons dit, pendant le carnaval, il existe une sorte d'inversion. Le peuple devient le joueur principal, en d'autres mots, le haut donne sa place au bas. La fête du feu est l'occasion de jouer pour le peuple, de dépasser les tabous, de créer un chaos, avant que Norouz ne rétablisse l'ordre de la société.

Le chaos avant le renouvellement est un motif courant. Dans les mythes diluviens, le chaos précède le renouvellement. Selon Eliade, «[les] peuples archaïques pensent que le Monde doit être annuellement renouvelé et que ce renouvellement s'opère selon un modèle: la cosmogonie ou un mythe d'origine, qui joue le rôle d'un mythe cosmogonique.» (Eliade, 1963: 58). La pensée mythique associe le commencement à une fin. Par conséquent, dans les rites du nouvel an basés sur une structure cyclique, le renouvellement du monde se réalise après la fin de celui-ci, qui se manifeste souvent sous la forme du chaos. De nombreuses mythologies illustrent que, dans l'imaginaire collectif, le renouvellement et l'établissement d'un ordre nouveau se réalisent après qu'un chaos ait envahi le monde. Parmi les manifestations du chaos, ou la chute de



Norouz khâni

l'ordre, dans les cultures du monde entier, nous pouvons évoquer les différentes variantes du mythe du déluge, un mythe répandu dans le monde entier, à part certaines régions de l'Afrique. Dans les mythes diluviens, une inondation ou un incendie envahit l'univers. L'eau ou le feu purifie le monde avant son renouvellement. La fête du feu et Norouz sont les incarnations par excellence du chaos et du renouvellement. En fait, d'un point de vue social, la fête du feu, comme les carnavals européens, est une étape primordiale de la mythologie du cycle, et nous pouvons la mettre en parallèle avec le modèle cyclique de la cosmogonie qui existe dans la mythologie gréco-romaine, la mythologie hindoue ou la mythologie sémitique.

Conclusion

La dérision de l'ordre quotidien pendant la fête du feu provoque le rire et la joie que produisent normalement tous les carnavals. La fête de Norouz rétablit l'équilibre rompu ou l'inversion chaotique créée par le peuple pour compléter le cycle de la renaissance. Pour cette renaissance nécessaire au cycle du temps du calendrier, il faut une purification ignée qui sépare le chaos de l'ordre et l'ancien du nouveau. ■

1. La fête des fous, qui est disparue aujourd'hui, «[…] était l'émancipation provisoire des subalternes, qui célébraient leur royauté d'un jour par des excès d'autant plus insensés qu'ils devaient durer moins longtemps; c'était l'inversion des rôles ordinaires et le renversement de la hiérarchie par l'intronisation des clercs, des enfants de chœur, des diacres et des simples prêtres.» (Roland Auguet, *Fêtes et spectacles populaires*, Paris, Flammarion, 1974, p. 30.)
2. Ou le «mercredi fou».
3. L'adjectif «persan» signifie ce qui appartient à la Perse et à ses habitants, et l'adjectif «iranien» renvoie à ce qui appartient à l'Iran et à ses habitants. La Perse et l'Iran sont respectivement exonyme et endonyme du même pays.

Ouvrages cités:

- GRINBERG, Martine (1974), « Carnaval et société urbaine XIV e -XVI e siècles : le royaume dans la ville », *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 4, No. 3,1974, p. 215-244.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard.
- REINACH, Salmon (1996), *Cultes, Mythes et Religions*, Paris, Robert Laffont.
1963, ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

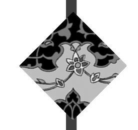
Un bleu si bleu que seule l'écarlate…
Entretien avec Jean-Pierre Brigaudiot

Rahâ Ekhtiyâri

Jean-Pierre Brigaudiot, artiste et poète français, a exposé ses œuvres récentes à la galerie Saless de Téhéran, du 21 au 26 septembre.

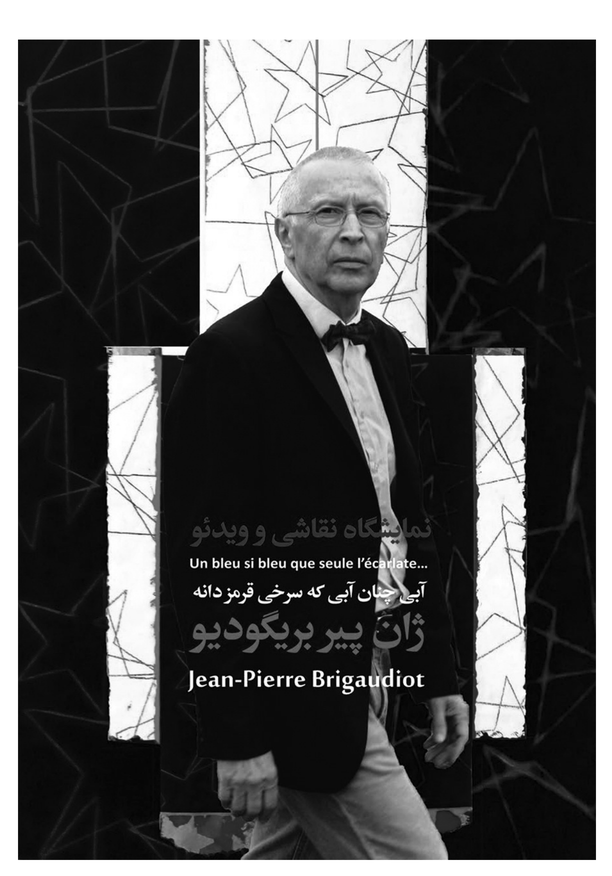
Un bleu si bleu que seule l'écarlate…Tel est le titre de cette exposition

Le bleu et l'écarlate semblent deux couleurs essentielles dans ces œuvres où la Bible et la culture persane s'entrelacent, cependant que l'association de la peinture et de la poésie créent une atmosphère onirique. Nous avons interviewé Monsieur Brigaudiot pour chercher à mieux comprendre la nature profonde de son travail.



Pour moi, vos œuvres sont une nouveauté avec le mariage de la poésie et de la peinture. Pourriez-vous nous parler de cette dimension de votre travail?

J'ai longtemps écrit une poésie imprimée dans les livres et dans les revues. Je faisais d'autre part de la peinture, de la sculpture, etc. Ainsi, poésie et arts plastiques vivaient côte à côte sans vraiment travailler ensemble. Quand j'ai arrêté l'université, je me suis rendu compte que je retrouvais un certain silence dans ma tête et j'ai eu besoin de la poésie, de faire chanter la poésie, simplement, dans ma tête et j'ai cherché mes dossiers contenant des poèmes inaboutis, en attente. J'ai relu tout cela et je me suis mis à écrire deux cents, trois cents poèmes. En me demandant ce que j'allais en faire. Éditer n'est guère gratifiant. Et j'ai peu à peu pensé à marier cette poésie avec mon travail de plasticien. Le texte était déjà présent dans certaines de mes œuvres: titres, liste de sites et de végétaux lorsque je travaillais sur la question du paysage. J'ai cherché comment faire entrer ma poésie dans mes œuvres et j'ai commencé à écrire des tableaux avec les mots de ma poésie. J'ai déposé sur le tableau des poèmes entiers. A partir de 2012 j'ai commencé à intégrer la langue persane pour l'exposition à la galerie Silkroad. Je n'ai pas seulement fait la peinture des lettres et des mots, j'ai pensé à leur faire place dans la photo, et plus tard dans la vidéo. La vidéo est particulière parce qu'elle implique l'espace-temps du déroulement filmique. Cette capacité du texte, du poème à être à la fois signe signifiant et forme plastique m'intéresse car cela questionne la nature première et profonde de l'écriture. La poésie est ainsi employée



64

comme objet plastique, je la vois en tant que lettre a. b. c. C'est ainsi que je la comprends. Elle est donc simultanément une forme plastique et porteuse d'un sens toujours flottant, inscrit dans la langue. J'ai vraiment cherché longtemps et là, dans cette exposition de la galerie Saless, je suis arrivé à quelque chose où il me semble qu'il y a un équilibre, des échanges, entre la poésie indicible du tableau et la dimension poétique d'un extrait de poème.

Ici, cet échange se fait autour du thème du bleu. J'ai donné un titre général à mes œuvres de cette année: *Un bleu, si bleu que seule l'écarlate...* L'écarlate, c'est un peu mon aventure iranienne. C'est ma connaissance de certaines couleurs de la miniature. En français, l'écarlate est un rouge extraordinaire, le plus beau des rouges. C'est un rouge que les Arabes ont introduit quand ils ont conquis l'Afrique du Nord et l'Espagne. Ils ont apporté l'écarlate et le mot en arabe. Ici, en Iran, le mot persan existe «سقرلات». En anglais, c'est «scarlet» et en français, «écarlate». Il est plus rouge que le rouge de Chine et que le vermillon et plus encore que les vêtements pourpres des Romains. J'ai donc voulu mettre le bleu dans sa dimension onirique, en concurrence avec le plus beau des rouges parce qu'ils s'opposent tout en se complétant. Le bleu, c'est aussi l'immatérialité, l'infini du ciel et de la mer; et le rouge est très charnel, très humain, c'est le rouge de la vie, du sang. Ces deux couleurs, dans ces œuvres, s'articulent avec le noir qui est aussi le noir de la nuit également infinie, de l'espace insondable, le noir conté dans la Genèse

Pourquoi avoir choisi le persan comme langue de traduction de vos poèmes?

C'est ce qui arrive dans la vie. En 2001, j'étais doyen d'université et j'ai reçu une demande du ministère iranien des Universités pour des experts dans les domaines des arts pour étudier comment les universités françaises pourraient accueillir des doctorants. J'ai donc constitué une mission arts et je suis allé en Iran avec un collègue. Je ne connaissais pas l'Iran, sauf par ce qu'en disaient les médias. Je savais que c'était un pays différent, une civilisation différente, un imbroglio géopolitique, une République Islamique. À notre arrivée, nous avons travaillé une semaine avec le ministère des Universités et notre présence a suscité une réelle curiosité. Nous avons reçu la visite de la doyenne de l'université d'art d'Ispahan, une petite université dans le quartier Jolfâ à Ispahan. Elle nous a invités à visiter l'université et voulait initier un projet de collaboration avec des universités françaises. Nous sommes donc allés à Ispahan et nous avons vu comment l'enseignement de l'art fonctionnait. Il était alors principalement fondé sur l'artisanat d'art et la restauration. Quand je suis rentré à Paris j'ai proposé à mon université, Paris I Panthéon-Sorbonne, de faire un programme d'échanges. Ils ont refusé, puisque Paris I est une grande université et celle d'Ispahan, une petite. Par ailleurs, les médias diabolisaient l'Iran. J'ai demandé à des collègues d'autres universités françaises de conclure des accords d'échanges.

A Téhéran, nous avions visité des galeries. A l'époque, il y en avait peu et peu connues, même si le gouvernement essayait alors de changer les choses. Par exemple, il y avait eu une exposition de la collection de Farah Diba au Musée d'art contemporain. C'était une période intéressante. Je suis revenu plusieurs fois en Iran dans le cadre de mon travail à

l'université, et peu à peu, j'ai découvert des galeries. J'ai notamment rencontré le directeur de la galerie Seyhoun, une galerie d'art, très connue et ancienne, et puis la directrice de la galerie Silk Road, parce qu'elle travaille beaucoup en France, avec des foires d'art et organise des expositions dans les musées de Paris pour montrer le travail des photographes iraniens, jeunes photographes ou photographies historiques.

Pensez-vous qu'il y ait dans vos vidéos une union de la peinture, de la poésie et de la musique? Vos poèmes sont sans frontières et donc, vous effacez les frontières entre les arts… C'est une nouveauté, n'est-ce pas?

J'ai commencé à employer le médium vidéo spontanément, mais j'ai dû réfléchir, d'une part à ce que j'imaginais pour mettre la poésie en vidéo et d'autre part, à ce que la vidéo mettait en jeu. La vidéo est un travail partagé avec une équipe d'acteurs sur des terrains spécifiques qui concourent à son advention. C'est donc techniquement complexe à réaliser pour moi, parce que ma vidéo se monte hors France. Les montages se font en Corée. J'ai vécu et exposé en Corée et je travaille avec une entreprise qui monte et projette des accompagnements visuels dans les théâtres, dans les concerts. C'est une entreprise de nouvelles technologies. Le technicien travaille pour moi depuis plusieurs années et connaît bien l'esprit de mon travail. Je n'ai pas besoin de lui donner beaucoup de consignes. Il m'envoie une proposition avant le montage définitif et j'applique mes corrections. C'est un travail de collaboration qui implique au total une douzaine de personnes. C'est ainsi que je travaille en vidéo, en fournissant un projet, les textes en français et en persan, les prises de vue, les voix. Je laisse une certaine liberté aux collaborateurs quant à proposer, tout en gardant la décision finale pour moi. Je ne suis donc pas du tout technicien, et ce travail se fait au feeling.

Comment saisissez-vous le monde par les poèmes?

La poésie est inséparable de mon travail artistique. Je vis le monde d'une manière poétique et comme je suis artiste principalement plasticien, je travaille autant en vidéo, en peinture, en photographie, en sculpture, avec des installations. Il existe pour moi une ambiance poétique globale et peu à peu, la poésie et les œuvres poétiques et plastiques se sont mises à travailler de concert. Ainsi, dans quelques œuvres de cette exposition, il n'y a pas d'écriture de texte ou à peine un extrait de poème et cependant tout cela travaille ensemble, se fait écho, s'éclaire, produit du sens, du dicible et de l'indicible.

Quelle est la signification du bleu pour vous?

C'est ce qui, dans le cadre de cette exposition, signifie la séparation de la nuit et du jour. C'est l'un des aspects métaphysiques de mon travail qui parle volontiers de la création du monde et de l'infini, de l'immensité, du noir absolu, du nombre incalculable des étoiles. C'est-à-dire que le bleu parle de nous en tant qu'humains, si petits dans un coin de l'univers. On oublie peut-être trop qu'on n'est pas très importants dans l'univers. Ce bleu est en quelque sorte la base de la philosophie de mon travail, un point de départ d'une œuvre dont le sens balance entre l'ici-là et le là-bas, maintenant et au-delà…

Il y a deux ans, quand j'ai lu vos

poèmes, j'ai pensé que vous vouliez dépasser le temps. Vos poèmes sont intemporels, mais maintenant je trouve que vous voulez également dépasser les espaces. Qu'en pensez-vous?

L'espace ou les espaces sont des éléments fondateurs de mon travail au même titre que le temps, mais il y a également beaucoup d'autres d'éléments à caractère philosophique, à caractère historique et culturel qui entrent en jeu pour dire ce que je ressens. Dans ce travail, pour moi, la Bible est très importante. C'est-à-dire l'histoire, cette merveilleuse histoire qui nous a été racontée par des hommes sur la création. La Bible est écrite par des humains qui y ont travaillé à plusieurs, travaillé et retravaillé vu le nombre de versions successives. Cette histoire raconte notre création et voudrait donner un sens à notre présence au monde. On essaye le plus souvent de ne pas considérer qu'on soit vraiment si peu de choses! Vous essayez de vous donner de l'importance en tant qu'humains et vous vous inquiétez de ce quelque chose qui vous gouverne et gouverne tout l'univers, mais ce n'est pas simple. Ce n'est pas un univers qui fonctionne seulement sur des lois physiques, il y a certes bien autre chose qui dépasse notre entendement. Dans les différentes religions, on donne des noms à des dieux qui sont quelquefois magnanimes et quelquefois un peu terrifiants. Ces réflexions me permettent de me débrouiller dans l'histoire de ce moi au monde, de ce nous au monde que je ressens et exprime tant bien que mal. Mes poèmes sont des rêveries. Je présente ici cette exposition issue de mon travail. Un travail de taille, qui se développe depuis des décennies, quantitativement et dans la durée J'ai visé le bleu comme thématique, comme quelque chose, comme une couleur qui crée une déchirure. On voit, dans ce tableau, la lumière bleue qui est déchirée. C'est métaphoriquement la séparation de la nuit et du jour. C'est un élément visible dans la Bible, plus précisément dans la Genèse. C'est un peu de cette manière que je vois cette confrontation de l'homme à la nuit éternelle, infinie. C'est notre petit coin de ciel qui nous permet de sortir des ténèbres par notre imaginaire, de rêver notre présence au monde autrement que comme une infinie et peut-être désespérante solitude.

On peut dire que c'est comme un purgatoire, car vous avez un regard biblique? Outremer c'est où?

Pas seulement biblique. C'est vrai que j'aime beaucoup la Bible et je la considère comme très poétique, un conte pour les



Drawing and acrylic on paper - 126*53.5 cm - 2018



Drawing and acrylic on paper - 214*135 cm - 2018

grands! Quant à l'outremer, c'est à la fois ce bleu si profond de la Méditerranée, si émouvant, si beau et c'est l'espace infini. Outremer, littéralement c'est là-bas, au-delà de tout, de la mer et de cette ligne d'horizon qui recule, visible mais insaisissable car immatérielle.

Qu'est-ce que vous cherchez par le biais de ces œuvres? Vous cherchez la paix, la joie ou quelque chose d'autre?

Je cherche le pouvoir de rêver et un partage, un dialogue avec et au-delà des mots. Dans le monde, dans ma vie, on a souvent une vie dure, on travaille trop, dans les universités on m'a presque tout de suite demandé d'être le doyen. C'est une charge lourde et durant cette période je n'écrivais plus. J'avais en fait besoin de ce que j'appelle ce grand silence dans ma tête, silence propice à mes rêves et à mon écriture poétique.

Est-ce qu'on peut apprendre aux étudiants à rêver?

Oui j'essayais de les pousser vers rêver leur propre peinture ou quoi que ce soit d'autre, installation, sculpture, performance. Je les poussais très souvent à collaborer et à monter des expositions collectives avec moi. Par exemple ici, à Ispahan, l'année dernière il y avait une mission universitaire des professeurs, j'ai dû donner des conférences à des universités d'art. Une jeune femme qui était notre guide a été très dynamique et à la fin du séjour, elle m'a dit: «Est-ce que ça vous intéresse de voir une exposition de jeunes artistes à Ispahan?» On a visité l'exposition et elle m'a demandé si je voulais faire des expositions à Ispahan. Je suis donc revenu au mois d'avril pour visiter une galerie qu'elle m'a présentée et j'ai tout de suite pensé exposer au premier étage et au deuxième étage en invitant des jeunes artistes d'Ispahan. C'est ainsi que je conçois mon rôle de professeur, qui ne se limite pas à la salle de cours, à délivrer des vérités absolues. L'exposition a connu des difficultés budgétaires et ne s'est finalement pas faite, mais je vais quand même faire une exposition à Ispahan, au Musée d'art contemporain où il y aura à la fois mon exposition, celle de jeunes artistes et des workshops ainsi que quelques conférences. Je travaille individuellement, tout en essayant de pousser les étudiants vers l'expérience du métier d'artiste, au-delà des théories

et des pratiques liées aux apprentissages scolaires et académiques.

Vos tableaux sont comme des devinettes, il faut les décoder pour les comprendre.

La peinture est toujours une énigme, qu'elle soit figurative ou abstraite. Si vous assistez à des cours d'Histoire de l'Art au niveau de l'université, par exemple quand on décode un tableau de Nicolas Poussin ou de George de La Tour, on peut écrire des livres sur ces tableaux et le sujet n'est jamais épuisé. C'est comme le texte, l'interprétation est inépuisable. On peut creuser un texte, écrire des livres sur un texte, sur un poète, sur un poème simplement. Donc l'intérêt pour moi, c'est ce qui n'est jamais fermé, reste toujours ouvert.

Vous n'avez pas peur que les gens qui regardent vos œuvres, les comprennent mal?

L'interprétation est une traduction. Une traduction n'est pas parfaite. Il n'y a pas de compréhension totale. Pour parler des étoiles par exemple, pourquoi ces étoiles sont là…Les étoiles ont une signification sur notre situation dans l'espace, elles sont aussi imaginaires. Mais pour le public, des étoiles accumulées créent une situation poétique, et c'est bien ainsi. Pour moi la ligne verticale que vous voyez est la séparation du jour et de la nuit selon la Bible, la Genèse.

Donc, vous n'avez pas peur du jugement des autres?

Un artiste qui fait une exposition prend le risque d'affronter le regard des autres, la critique des autres. Dans les galeries parisiennes, il y a des gens beaucoup moins chaleureux qu'ici et les gens passent dans les galeries et ne disent rien. Quelques couples viennent avec un sourire et les autres ne disent rien. Même les galeristes ne disent rien. Pour moi, la prise de risque est une partie de mon



Drawing and acrylic on paper - 330*214 cm - 2018

métier et il m'importe d'affronter le regard des autres. Si je parle de ma poésie que j'ai remise en œuvre depuis un peu moins dix ans, c'est en la rendant présente dans l'ensemble des formes artistiques que je pratique. J'ai présenté ma poésie à des spécialistes, des éditeurs de poésie. Tous m'ont dit que mon travail ne les intéressait pas, qu'il était trop métaphysique. C'est un risque à courir. Celui d'entendre cinquante personnes vous dire que votre travail n'est pas intéressant, qu'il n'est pas ce qu'elles veulent. Mais l'autre face du risque, c'est aussi de rencontrer une personne importante dans votre vie, ou qui va le devenir, qui vous dit que votre travail l'intéresse. On rencontre aussi des personnes qui reçoivent positivement l'œuvre plastique et poétique. Des personnes qui, certainement émues, touchées, décident de prendre la parole et de nouer un dialogue avec moi. Quelquefois ce dialogue est très limité car le visiteur ne sait pas dire ce qu'il ressent, d'autres fois le dialogue perdure et la personne entre dans ma vie, nous nouons des liens.



Drawing and acrylic on paper - 88.5*46 cm - 2018

Vos poèmes sont-ils intraduisibles?

La poésie touche au sensible, à l'affect et la traduire est une trahison, de toute façon. En traduisant, on crée autre chose et cela m'intéresse. Cette traduction que je préfère appeler «transposition». La transposition d'une poésie est une re-création. On crée un autre objet. C'est comme si je vous téléphonais, vous êtes dans un atelier d'artiste et vous avez devant les yeux un tableau et vous décrivez le tableau, vous allez décrire quelque chose de ce tableau mais vous allez en même temps créer quelque chose de très différent dans cette description et dans ce que votre locuteur va recevoir, comprendre, ressentir. C'est la re-création, et elle m'intéresse. Mais quelle que soit la compétence du traducteur ou de la mécanique de Google ou je ne sais quoi, cette transposition n'est jamais satisfaisante car le sensible disparaît ou tend à disparaître. J'en ai fait l'expérience il y a une dizaine d'années: j'assistais à un colloque avec le président Khatami

sur la question du citoyen dans la ville. J'avais écrit des poèmes très libres durant mon séjour en Iran et mon traducteur les avait vus. Il m'a dit de les lire pendant ma présentation. Je l'ai fait et j'ai été immédiatement invité par une chaîne TV pour une émission culturelle. Nous avons parlé de ma poésie durant l'émission. Le traducteur officiel du colloque était là, il a traduit mes poèmes en direct et le présentateur a dit que c'est très mauvais! Il a dit qu'il connaissait suffisamment le français pour faire une lecture directe. J'ai compris à ce moment-là qu'il ne fallait effectivement pas faire confiance à un traducteur officiel, qui est trop technique, trop littéral. Cette traduction mécanique est un cauchemar pour la poésie car elle occulte toute dimension sensible. J'ai reçu ici même la visite d'une personne qui vit en France, une Iranienne traductrice officielle de métier. Elle a critiqué les traductions de mes poèmes et cela m'a amusé parce qu'il n'y a jamais qu'une traduction possible. Mais c'est ainsi. Je suis très ami avec un poète iranien qui s'appelle Yadollâh Royâi. On est très amis depuis plusieurs années et j'essaye de diffuser sa poésie par des lectures. Je collabore actuellement avec un cinéaste iranien pour faire des films sur Royâi en train de lire. J'aime l'idée de faire un long métrage. Mais son traducteur avec qui j'essaye de collaborer est mécontent. Il me dit que je ne suis pas compétent puisque je ne parle pas le persan. Je reçois la poésie de Royâi en français, ce qui en fait à chaque fois une œuvre différente. C'est une œuvre mouvante qui se déplace dans l'espace et le temps, reçue à chaque fois d'une façon différente.

Est-ce que les gens saisissent ce que vous voulez dire par le biais de vos œuvres d'art, malgré la traduction de vos poèmes?

Ça dépend de ce qu'on appelle saisir. Je pense que beaucoup de gens y sont sensibles. Ils ont une émotion et ils posent des questions: «C'est quoi, l'étoile?», «Est-ce que ce n'est pas un peu naïf?» Ce n'est pas naïf, c'est la figure de l'étoile la plus simple qui existe, qui dit la lumière, sa répétition parle du nombre infini des étoiles… Ce n'est pas plus naïf que le mot «étoile» lui-même peut l'être. Petit à petit, ils comprennent la place de la poésie. Ils arrivent à comprendre que l'œuvre est soutenue par la poésie elle-même, par un petit extrait de poésie. Auparavant, j'ai montré à la galerie Seyhoun des poèmes entiers, peints et seuls sur la toile, poèmes traduits en persan. La première fois que j'ai fait une exposition personnelle en 2012, la responsable de la galerie Silk Road était préalablement venue à Paris visiter mon atelier et m'a proposé d'exposer à Téhéran. Elle m'a demandé si je pouvais traduire quelques tableaux-



Drawing and acrylic on paper - 88.5*38 cm - 2018



Drawing and acrylic on paper - diam.140 cm - 2018

poèmes en persan et cette expérience m'a vraiment tenté. J'ai, par la suite, rencontré monsieur Fotouhi, président de l'Association d'Amitié Iran-France, dont je suis le collaborateur pour les arts, tant en Iran qu'en France. Il a été comme mon étudiant. Je lui ai appris beaucoup de choses parce qu'il m'a accompagné dans les conférences données dans des universités. Après quelques années, il m'a dit qu'il pouvait faire les conférences à ma place si je ne pouvais pas venir! …Il ne connaissait alors pas le vocabulaire spécifique des arts, qui est un peu philosophique, et encore moins celui de ma poésie. Il est économiste de profession avec un doctorat d'économie en France. Il est devenu mon traducteur, je dois dire mon premier traducteur, parce qu'il faut quand même plusieurs lectures pour arriver à éviter les contresens. À Paris, j'ai un ami iranien du même âge que moi, un artiste, un architecte qui était professeur d'architecture ici en Iran. Il a une vision plus artistique de la traduction. Il faut cependant plusieurs lectures et pourtant, il y a vraiment toujours des erreurs. J'ai le souvenir d'une traduction …Quand je suis arrivé à l'exposition de la galerie Seyhoun, il y a un acteur et metteur en scène de théâtre, Rezâ Servati, qui m'a dit qu'une traduction posait problème. Je parlais des anges et de leur immatérialité et il m'a demandé «Qu'est-ce que cela veut dire «viande des anges»?» Grosse erreur. J'avais évoqué la chair immatérielle des anges! Il faut être attentif et faire relire les traductions par plusieurs personnes.

Je pense qu'ils sont bien traduits.

Cette traduction est bien compliquée, bien qu'effectuée par trois personnes ou plus. Il y a d'autres Iraniens qui corrigent parfois, et monsieur Fotouhi approuve quelquefois leurs corrections, car la nouvelle interprétation est un peu plus «juste» au sens culturel. Les mots que j'utilise sont quelquefois assez sophistiqués, issus de mon bagage culturel et provenant de l'ancienne langue française et monsieur Fotouhi ne les connaît pas nécessairement. Puisque j'utilise des mots qui peuvent se référer à la poésie d'antan, je dois lui expliquer certains termes et passages où je joue délibérément avec la langue. Quant à être bien traduits, je suis conscient que ces poèmes sont traduits d'une manière qui n'est jamais la seule possible.

Quel est votre engagement dans ce monde sur votre travail artistique?

C'est le partage. C'est important pour moi de partager. Je suis assez heureux quand je suis en Iran. Je connais beaucoup de gens, beaucoup d'artistes aussi et j'ai noué une amitié avec beaucoup de personnes. Ce qui veut dire que quand je

suis en Iran, je suis un peu comme chez moi. Cette exposition témoigne de mon assimilation de certains éléments culturels propres à la Perse, ainsi ce tableau qui est à droite. Il me rappelle Ispahan, son architecture, les couleurs et les motifs des céramiques. C'est important pour moi que mon art puisse être partagé, même si c'est à partager de manière partielle et modeste avec des visiteurs de l'exposition qui ne font que passer. Ce qui est intéressant, c'est de dialoguer avec des personnes qui vont réfléchir, parler, interroger puis s'exprimer et enfin garder quelques liens avec moi, dans la durée. Quels que soient les arts, à part le grand cinéma, ils sont peu partagés. La poésie est très peu partagée. Même si en Iran la poésie est très bien accueillie.

Mais vous savez qu'en Iran on s'intéresse beaucoup à la poésie; on vend même des poèmes dans les rues.

On le fait aussi en France depuis les mouvements Dada et le Surréalisme. Parce que depuis, la poésie a un peu quitté le livre pour être dans l'espace vivant, dans les performances. J'ai des amis éditeurs qui travaillent de cette façon. Ils font des lectures, des performances. Ils distribuent des morceaux de poèmes et c'est très intéressant de sortir la poésie du livre trop souvent endormi sur les rayonnages des bibliothèques. Pour moi, la démarche s'est faite peu à peu en passant par le tableau poème. Ce sont ces échos qui m'intéressent vraiment, entre ce qui est visible dont on ne sait pas nécessairement exactement ce qu'il veut dire et le texte lui-même dont le sens, puisque poésie, est toujours flottant. Cependant tout, dans une œuvre plastique et poétique, ne peut se réduire à des explications. Il y a ce reste, inexplicable, mystérieux, que l'on pressent, que l'on entrevoit et qui résiste à toute interprétation, car les mots, la langue ne peuvent dire que bien peu de choses du monde. ■



Drawing and acrylic on paper - 238*72 cm - 2018

Rentrons ce soir même! Retour sur le dernier recueil de Peïmân Esmâeïli

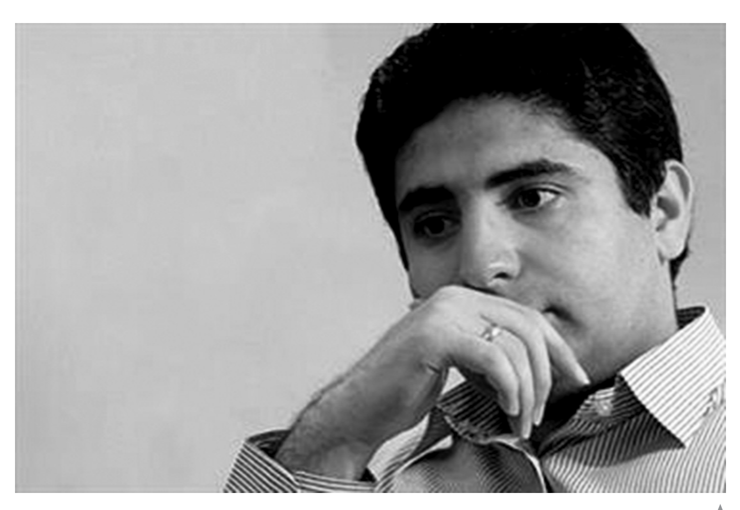
Samirâ Fâzel



Né le 19 septembre 1977 à Téhéran, Peïmân Esmâeïli est un romancier et nouvelliste iranien contemporain. Le public iranien ainsi que la critique l'encense aujourd'hui pour la qualité de son œuvre. Détenteur d'une licence en électrotechnique de l'Université de Sciences et de Technologie d'Iran à Téhéran, il était durant ses études membre du club littéraire de l'université. Il collaborait alors avec plusieurs journaux et magazines nationaux[1], et était l'un des critiques de la rubrique littéraire. Il est également connu pour ses entretiens avec des figures littéraires et artistiques connues. Il se présente lui-même en ces termes: *«Quand j'avais trois ans, ma famille est partie vivre à Kermânshâh*[2]*, notre ville ancestrale. C'est une ville blottie dans les monts Zagros, aux hivers trop froids. Je me souviens de mon enfance lors de la guerre Iran-Irak, des bombardements incessants, des morts interminables, des montagnes, des jours froids et encore de la guerre. En regardant le passé, j'ose dire que j'ai vécu alors les moments les plus importants de ma vie. A l'époque, j'avais l'impression que ces événements ne se termineraient jamais.*
Je suis allé en Australie alors que j'étais en train d'écrire mon premier roman. Après avoir écrit ce roman, j'ai décidé de publier mon troisième recueil de nouvelles, Hamin emshab bargardim *(Rentrons ce soir même), en me basant sur ce voyage et les expériences que j'ai acquises lors de cette migration.»*
Le jeune Esmâeïli a finalement décidé de se consacrer à la littérature, passion qui s'est révélée chez lui dès son adolescence. En 2005, il publie ainsi ses premières nouvelles sous le titre de *Jib-hâye bârâniat râ begard* (Cherche les poches de ton imperméable), qui a été lauréat du prix littéraire Ispahan en 2006. Ce recueil de huit nouvelles fut également vice-lauréat du prix littéraire Gâm-e Avval (Premier pas) la même année. Trois ans plus tard, il publie ses nouvelles *Barf va samphoni-e abri* (La neige et la symphonie nuageuse), qui ont été favorablement accueillies par le public iranien. Cet ouvrage a remporté des prix littéraires importants tels que Golshiri, Mehregân et Rouzi Rouzgâri.
En 2013, son premier roman intitulé *Negahbân* (Le gardien) a été publié aux éditions Cheshmeh. Ce roman a été sélectionné lors du festival littéraire de la revue *Tajrobeh*. Il a également été sélectionné pour le prix littéraire *Naghd-e Hâl* (La critique aujourd'hui).
Réputé pour son écriture de nouvelles, Esmâeïli a enfin publié ses dernières nouvelles dans le recueil *Hamin emshab bargardim* (Rentrons ce soir même), ouvrage qui, comme les précédents, a attiré l'attention de son public iranien. Ce livre a été primé au festival littéraire de la revue *Tajrobeh* en tant que meilleur recueil de nouvelles de 2016. Depuis 2005, Esmâeïli a remporté plusieurs prix nationaux pour ses œuvres. Outre les prix cités plus haut, il a aussi été lauréat du premier cycle de prix littéraire *Chehel* (Quarante) l'année dernière. Ce prix est offert aux écrivains iraniens de moins de 40 ans par l'Institut culturel et artistique Maktab-e Téhéran (École de Téhéran), considérés comme la nouvelle génération d'écrivains talentueux d'Iran. Certains de ses récits ont aussi été adaptés au cinéma ou au théâtre. Et plusieurs nouvelles d'Esmâeïli ont été traduites en anglais, polonais, turc et kurde.
Le dernier recueil de nouvelles d'Esmâeïli comprend cinq nouvelles qui se caractérisent par la fluidité et le dynamisme de leur prose. Les histoires évoquent un ensemble d'espaces particuliers et d'individus dissemblables,

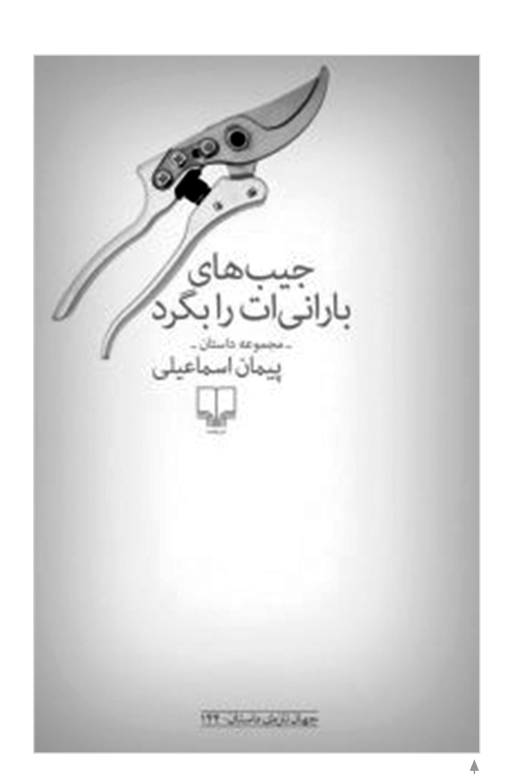
mais le souci habituel de l'écrivain se manifeste encore dans tous les récits de ce livre: *la peur*. L'auteur met en scène un sentiment d'insécurité introduit par l'un des personnages, mais ce sentiment apparaît uniquement dans la réception, autrement dit, c'est le lecteur qui interprète l'histoire avec un malaise et un sentiment d'insécurité croissants. De plus, les relations logiques et la quotidienneté s'effilochent au fil du récit, ce qui lui donne une certaine teinte fantastique. Les nouvelles du dernier recueil d'Esmâeïli abordent la perplexité de l'homme actuel avec notamment la mise en scène de personnages d'immigrés à la recherche du bonheur à Téhéran, ou en Australie. Une fois leur destination atteinte, ces personnages recommencent vite à se sentir mal, et veulent retourner à leur point de départ. Le retour est l'un des éléments significatifs fondamentaux de ce recueil de nouvelles.

La première nouvelle du livre est intitulée "*Le monde de l'eau*". Elle met en scène un monde inconnu où les immigrants rêveurs affrontent les circonstances difficiles du Nouveau Monde où ils ont posé bagage, au point qu'ils en oublient les soucis qui les ont poussés à émigrer. Ainsi Safâ, qui a quitté sa femme et son fils pré-adolescent pour travailler à Sidney, mais qui comprend rapidement que son départ a désintégré sa famille. Les images mentales et la création d'ambiances mentales spécifiques abondent le long de la nouvelle et dessinent un monde unique, proche de l'onirisme, tout en étant réel. La seconde nouvelle, *"Le tunnel",* aborde la même question que la précédente, mais il s'agit cette fois d'une migration nationale. Younos et Serïâs, protagonistes de cette nouvelle, ont quitté Kermânshâh pour venir s'installer à Téhéran. Ils travaillent

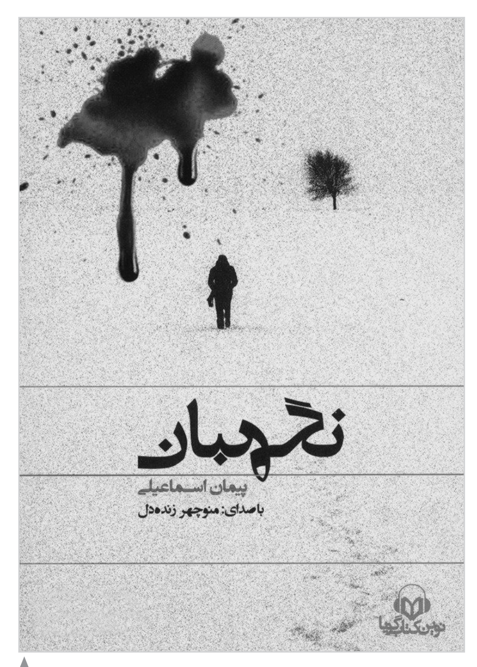


Peïmân Esmâeïli

comme gardiens dans l'un des ateliers du métro, mais ils sont toujours attachés à leurs familles et propriétés dans leur ville natale. "*Mon Canberra*", la troisième, raconte l'histoire d'une douleur commune entre des personnages de différentes nationalités." *Le jour de commémoration*",



Jib-hâye bârâniat râ begard (Cherche les poches de ton imperméable)



Couverture du roman intitulé *Negahbân* (Le gardien)

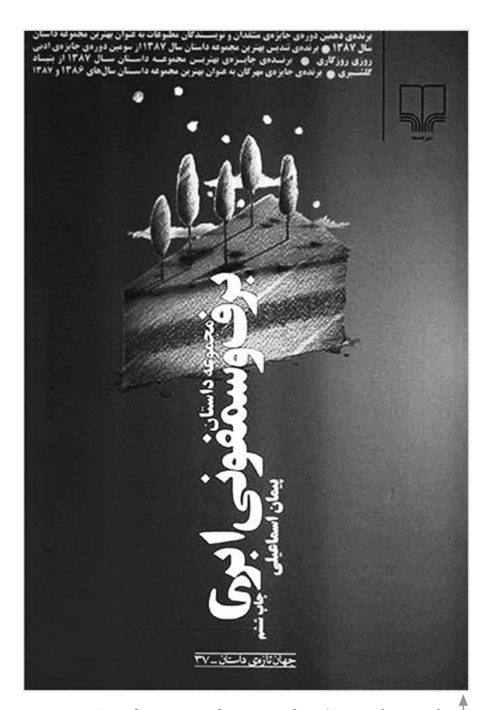
la quatrième, raconte la vie d'un jeune homme qui cherche son identité en pensant à sa bien-aimée décédée. Enfin, la dernière nouvelle, *Wonderland*, crée un lien parmi toutes les histoires du livre. Les personnages de la cinquième nouvelle, déterminés et dynamiques, tentent de retrouver leurs identités. La forte présence de personnages secondaires et leurs rôles dans la dynamique de la narration ajoutent au charme de cette nouvelle. Les personnages de *Wonderland* entrent dans un nouveau contexte dans l'espoir de retrouver leurs identités manquantes, et doivent lutter incessamment contre de nouveaux problèmes.

Dans la préface de ce recueil, vous mettez en exergue un paragraphe du livre* Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles[3]. *Voulez-vous dès le départ indiquer quelque chose au lecteur?

Oui, tout à fait. Ce lapin blanc influence la vie et l'imagination d'Alice ainsi que celles de la majorité des personnages de ce livre. Ce lapin blanc est présent auprès de tous les personnages de mes nouvelles - il apparaît notamment dans Le monde de l'eau et Le Tunnel sous la forme d'un logo d'une boisson, ou dans la seconde nouvelle sous le signe d'une Peykân blanche. Juste après son apparition, nous assistons à une chute soudaine, une perplexité et une crise d'identité.

Comment rédigez-vous? D'où vient votre première inspiration?

Pour inventer un récit, on peut puiser l'inspiration ou trouver la première idée dans tout ce qui se passe autour de nous ou bien piocher dans nos expériences personnelles. Un événement dans un journal peut vous pousser à écrire. On le voit avec Faulkner qui a eu l'idée de son roman *Le bruit et la fureur* en regardant une fillette qui avait grimpé à un arbre. Quant à moi, trois nouvelles de mon



Barf va samphoni-e abri (La neige et la symphonie nuageuse)

dernier recueil sont basées sur mes propres expériences. Ce sont des expériences qui ont affecté ma vie et laissé des traces dans mon esprit; c'est avec ces traces que j'élabore le premier jet de mon travail.

Il y a toujours une ambiance fantasmatique ou fantastique dans vos récits. Pourquoi cette préférence et comment construisez-vous cette ambiance?

Je suis passionné par cette ambiance. J'aime dessiner de l'imprévu, de l'ambigu. Je préfère mettre en scène un monde qui pousse le lecteur à y pénétrer plutôt que de tout dire dans une narration plate, claire et franche. En fait, je veux que le lecteur ressente de l'inquiétude, pas de la peur, c'est cela le résultat affectif d'une histoire. Je n'ai pas l'intention de créer un monde qui fait en soi peur, mais c'est *la situation* des personnages qui est angoissante. En d'autres termes, cette inquiétude citée dans votre question est déjà choisie par l'auteur lui-même avec la mise en situation; ce n'est pas du tout une chose qu'il veut injecter dans le récit par des effets de style. À l'inverse, il s'agit plutôt d'un caractère inné à la diégèse. Lorsque vous essayez de distinguer les éléments narratifs d'un récit, dont la mise en situation, la temporalité ou le personnage, vous pouvez alors inventer un récit convenable qui plaît au lecteur.

Quelle est votre opinion à propos des personnages de ce recueil?

C'est un livre sur l'immigration. Dans toutes les nouvelles, on rencontre des individus qui ont quitté leur territoire originel afin de s'implanter dans une nouvelle géographie ou bien au «pays des merveilles». C'est pourquoi ces hommes sont si inquiétants, et que vous ne pouvez pas les juger facilement d'un point de vue moral. Mais enfin, ils vivent et aperçoivent une autre existence, et cette réalité est l'une des lignes invisibles qui relie les nouvelles ensemble.



Couverture du recueil *Hamin emshab bargardim* (Rentrons ce soir même)

La Revue de Téhéran *vous remercie d'avoir consacré votre temps à cet entretien.*

Merci à vous. ■

1. Les journaux publics y compris: *Shargh, E'temâd, Bahâr* et *Hamshahri-e Mâh*.

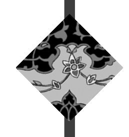
2. Kermânshâh est la capitale de la province du même nom dans l'ouest de l'Iran. Elle est située à 521 km de Téhéran et à environ 80 km de la frontière irakienne, au pied des monts Zagros. Les habitants sont en majorité des Kurdes de différentes tribus, dont la plupart se sont sédentarisés après la Seconde Guerre mondiale. Ils parlent le dialecte méridional kurde. La majorité des Kurdes de cette ville sont chiites.

3. *«Ensuite, Alice entendit un bruit de pas pressés dans l'escalier. Elle comprit que c'était le Lapin qui venait voir ce qu'elle devenait, et elle se mit à trembler au point d'ébranler toute la maison, car elle avait oublié qu'elle était à présent mille fois plus grosse que le Lapin et qu'elle n'avait plus aucune raison d'en avoir peur.» Alice au Pays des Merveilles*, 4e Chapitre.



La poésie de la Défense sacrée

Khadijeh Hâdjiân, Hayât Aêri
Résumé et traduction:
Khadijeh Nâderi Beni



Après la victoire de la Révolution islamique en 1979, le déclenchement de la guerre Iran-Irak et la mise en place d'une «Défense sacrée» des Iraniens contre les agressions ennemies ouvrent une nouvelle phase dans la littérature contemporaine persane. On voit à l'époque l'apparition d'une littérature dite de la défense sacrée (*defâ'-e moqaddas*) ou de résistance (*moqâvemat*). La littérature de la défense sacrée comprend un ensemble des textes documentaires dont des rapports, des souvenirs, des slogans, des chansons, des messages muraux, etc. au sujet de la guerre, son résultat et ses conséquences. Selon une autre définition, cette littérature comprend toute production littéraire et artistique autour de la guerre et sous divers genres littéraires dont la poésie, le roman, les mémoires, etc. Parallèlement à cette notion, il y a la «littérature de guerre» qui est engagée et comprend tous les poèmes de styles divers qui menacent l'ennemi en même temps qu'ils encouragent les combattants iraniens et exaltent le nationalisme et le patriotisme. Cette littérature est plutôt réaliste et glorifie l'histoire de la résistance des forces militaires et civiles.



Les poètes de guerre ont souvent l'expérience de la guerre et des tranchées, mais aussi de la révolution. Du point de vue chronologique, la poésie de guerre comprend une période allant du commencement de la guerre en 1979 jusqu'au jour de l'acceptation par les deux parties de la Résolution 598 de l'ONU en 1987.

La poésie de la période post-révolutionnaire connaît une profonde évolution dans sa forme comme dans son contenu. Durant cette période, une nouvelle idéologie se substitue aux valeurs et aux opinions dominantes de cette époque. Autrement dit, le bouleversement révolutionnaire et l'évolution de la nation sous le nouvel ordre politico-social aussi bien que l'éclatement d'une guerre soudaine sont à l'origine d'une renaissance de la pensée littéraire. Le poète de cette époque se libère des contraintes anciennes et embrasse de nouvelles pensées et philosophies. Il faut souligner qu'après la Révolution islamique, la poésie iranienne se construit via l'imitation de la poésie classique persane et les formes dominantes de la nouvelle poésie. A côté des

Après la Révolution islamique, la poésie iranienne se construit via l'imitation de la poésie classique persane et les formes dominantes de la nouvelle poésie. A côté des formes libres et nouvelles comme la poésie libre, *nimâï* ou *sepid*, on voit ressurgir des formes classiques telles que le *masnavi*, le *ghassideh* et le *ghazal*.

formes libres et nouvelles comme la poésie libre, *nimâï* ou *sepid*, on voit ressurgir des formes classiques telles que le *masnavi,* le *ghassideh* et le *ghazal.*

Chronologiquement, la littérature de guerre est divisée en deux parties: la littérature de guerre des huit années de la guerre et celle de l'après-guerre. Au commencement de l'apparition de la poésie de guerre, on lit plutôt des textes réalistes conformément aux besoins d'un pays agressé. Ils invitent les peuples à la participation, à la résistance et à la lutte. En outre, ils exaltent la solidarité et l'unification du peuple. Les poètes y donnent souvent des descriptions vivantes de la guerre. Ils tentent de propager l'espoir en l'avenir et la croyance en la victoire iranienne. On voit dans ces poèmes la reprise des motifs épiques et mythologiques iraniens, religieux ou non. Les poèmes qu'on voit apparaître dès les premiers jours de la guerre sont plutôt des chansonnettes épiques et sans rime. Ils sont plutôt narratifs. Durant la guerre, une partie des poèmes de guerre est consacrée à l'exaltation des combattants aussi bien qu'à la glorification des martyrs et des héros. Pour ce qui est des formes poétiques des années de guerre, les poèmes de guerre sont pour la plupart composés selon des formes classiques. De nos jours, le *ghazal* (forme lyrique) domine dans la poésie de guerre.

Dès la fin de la guerre, on voit l'apparition d'une nouvelle branche de la littérature de guerre: celle de résistance connue plus particulièrement sous le nom de la «littérature de la défense sacrée». Durant la période d'après-guerre, la poésie de guerre devient plus poétique et jouit de toutes les caractéristiques de la création littéraire. Cette poésie aborde des thèmes et des motifs de la résistance et de la lutte: la vie des prisonniers de guerre dans les camps irakiens, les aspects négatifs de l'agression militaire, la propagation du pacifisme, la nostalgie de la guerre et de la vie au front, le courage et l'héroïsme des anciens combattants aussi bien que leur solitude actuelle.

La littérature de résistance est un phénomène littéraire qui apparaît après la guerre. Selon la définition courante, c'est une littérature qui prend source dans la religion et la culture islamiques iraniennes. Elle consigne l'oppression dominante à l'époque, imposée par le gouvernement irakien au peuple iranien. La poésie de résistance poétise cette oppression.

La littérature de résistance est un phénomène littéraire qui apparaît après la guerre. Selon la définition courante, c'est une littérature qui prend source dans la religion et la culture islamiques iraniennes. Elle consigne l'oppression dominante à l'époque, imposée par le



La littérature de la défense sacrée comprend des messages muraux: « Nous nous défendrons jusqu'à la dernière goûte de sang. »



Messages muraux: “Le message du sang des martyrs: guerre, guerre, jusqu’à la victoire. »

gouvernement irakien au peuple iranien. La poésie de résistance poétise cette oppression. L’agression irakienne contre l’Iran est à l’origine de la poésie de la résistance, qui comprend tous les textes poétiques qui ont œuvré pour la victoire et la libération de l’Iran face à une vaste et longue agression irakienne. Comme l’Irak de Saddam était soutenu par de nombreux pays, cette guerre s’est avant tout présentée comme une résistance pour les Iraniens.

Avec la guerre, la poésie contemporaine persane a connu un renouvellement thématique et formel. On voit à cette période une importante augmentation de la production poétique. Pour les poètes iraniens, cette guerre avait une dimension épique et mythique. Il s’agissait du conflit perpétuel entre le Bien et le Mal, entre les forces bienfaisantes et les forces malfaisantes. C’est en quelque sorte la guerre lue à la lumière du combat mythologique tel qu’on le voit dans *Le Livre des Rois* de Ferdowsi. Ces œuvres glorifient les valeurs morales des combattants iraniens, tous soumis à Dieu. Les Irakiens sont lâches, cruels, destinés à être vaincus, etc.

Parmi les différences entre la poésie de guerre et la poésie de la Défense sacrée, nous pouvons citer:

- Dans la poésie de guerre, les noms propres des combattants, des zones ou des opérations sont moins cités.
- La poésie de guerre est souvent exempte des traits caractéristiques littéraires et de l’esthétique poétique.
- Dans la poésie de guerre, ce n’est pas le Moi du poète qui s’exprime mais les combattants y sont des narrateurs.
- La poésie de la Défense sacrée (de la résistance) essaie de mettre en relief les noms des grandes figures guerrières afin de sauvegarder leur souvenir dans la mémoire du peuple.
- Le poète de la défense sacrée donne la priorité à l’aspect littéraire de son œuvre.
- Dans la poésie de la défense sacrée, on voit la prédominance du Moi et des sentiments intérieurs du poète.■

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

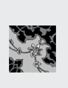
Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

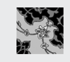
La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

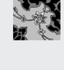
Toute citation reste autorisée avec notation des références.


ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی‌های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.


در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.


مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.


چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.


« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.


نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۱۰۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- **1 an 100 000 tomans**
- **6 mois 50 000 tomans**

Nom de la société (*Facultatif*) ______ مؤسسه

Nom ______ نام خانوادگی   Prénom ______ نام

Adresse ______ آدرس

Boîte postale ______ صندوق پستی   Code postal ______ کدپستی

E-mail ______ پست الکترونیکی   Téléphone ______ تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۲/۰۰۰/۰۰۰ریال
- یک ساله ۴/۰۰۰/۰۰۰ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- **1 an 400 000 tomans**
- **6 mois 200 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

www.teheran.ir

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان مصدق جنوبی (نفت جنوبی سابق)،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نشانی الکترونیکی:mail@teheran.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی
سعید خان آبادی

طراحی و صفحه آرایی
منیرالسادات برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی
مژده‌سادات برهانی



Recto de la couverture:
***Tournage de Toghi**, film réalisé en 1970*
par Ali Hâtami



ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۱۵۶، آبان ۱۳۹۷، سال سیزدهم

قیمت: ۵۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir